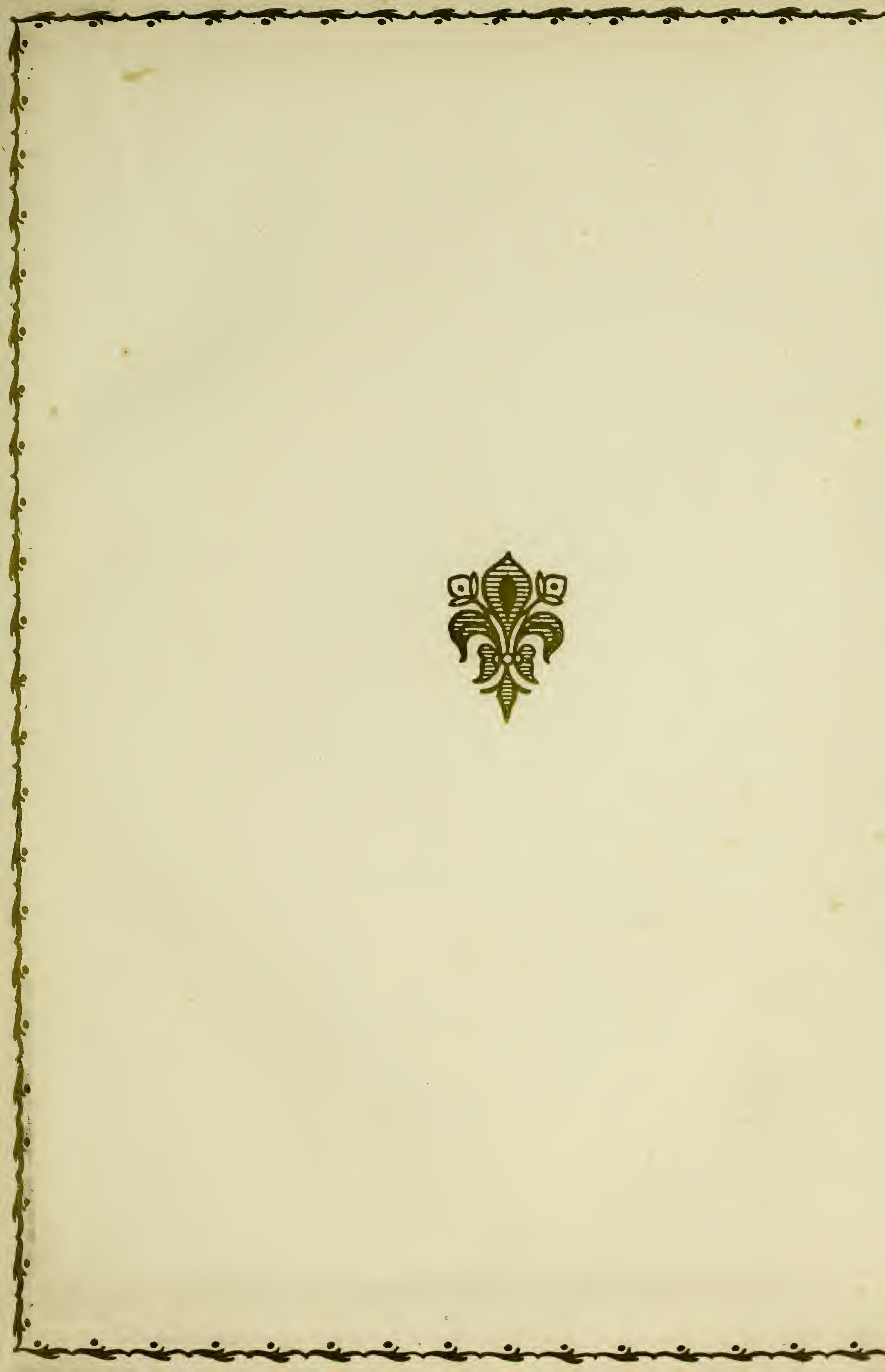








DER FRANZÖSISCHE FARBENSTICH DES XVIII. JAHRHUNDERTS



DER FRANZÖSISCHE FARBENSTICH DES XVIII. JAHRHUNDERTS

HERAUSGEGEBEN VON

JULIUS MODEL UND JARO SPRINGER

STUTTGART & BERLIN
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

Von diesem Werk erschien eine Ausgabe auf Leichtdruckpapier und eine in Saffianleder gebundene Luxusausgabe auf holländischem Büttenpapier, von der hundert Exemplare in den Handel gebracht wurden.

INHALT

Seite

Vorwort 7
I. Einleitung 9
II. Die Technik 15
III. Die Geschichte 24
IV. Die Künstler
1. Le Blon 38
2. Gautier Dagoty 44
3. Janinet 46
4. Descourtis 49
5. Debucourt 50
6. Alix 54
7. Chapuy 58
8. Demarteau 59
9. Bonnet 60
10. Phelippeaux 62
11. Moret 62
12. Julien 62
13. Girard 63
14. Regnault 63
15. Dnargle 64
16. Copia 64
17. Eymar 65
18. Cazenave 66
Register 67
Verzeichnis der Tafeln 69

BENUTZTE LITERATUR

FRIEDRICH LIPPMANN, Der Kupferstich. 3. Auflage. Berlin 1905.

PAUL KRISTELLER, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. 2. Auflage. Berlin 1911.

LE BARON ROGER PORTALIS, Les Dessinateurs d'Illustrations au dix-huitième Siècle. Paris 1877.

LE BARON ROGER PORTALIS et HENRI BÉRALDI, Les Graveurs du dix-huitième Siècle. 3 Bände. Paris 1880—1882.

GUSTAVE BOURCARD, Dessins, Gouaches, Estampes et Tableaux du dix-huitième Siècle. Guide de l'Amateur, Paris 1893.

LOYS DELTEIL, Manuel de l'Amateur d'Estampes du XVIII[e] Siècle. Paris, o. J.

K. K. ÖSTERR. MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE, Katalog der Spezial-Ausstellung von farbigen Kupferstichen. Mit einer Einleitung (von Jacob v. Falke). Wien 1892.

JARO SPRINGER, Zur Geschichte des Farbendrucks. (Die Graphischen Künste, XVI. Wien 1893. S. 11 und 78.)

HANS W. SINGER, Jakob Christoffel Le Blon. Wien 1901.

JULES HÉDOU, Jean Le Prince et son œuvre suivi de nombreux documents inédits. Paris 1879.

MAURICE FENAILLE, L'Œuvre gravé de P.-L. Debucourt, accompagné d'une préface et de notes de Maurice Vaucaire. Paris 1899.

E. KOLOFF, P. M. Alix (J. Meyer, Künstlerlexikon I, 316.)

GILLES DEMARTEAU, Graveur du Roi, 1722—1776. La Vie et l'Œuvre. Brüssel 1883 (anonym erschienen).

EMMANUEL BOCHER, Les Graveurs français du XVIII[e] siècle ou Catalogue raisonné des estampes, eaux-fortes, pièces en couleurs, au bistre et au lavis, de 1700 à 1800. 6 Bände. Paris 1875—1882.

I. Nicolas Lavreince. 1875.
II. Pierre-Antoine Baudouin. 1875.
V. Augustin de Saint-Aubin. 1879.

Die Bücher über Technik sind auf Seite 15 genannt worden.

VORWORT

Herr Julius Model in Berlin besitzt eine gewählte und reichhaltige Sammlung der französischen Graphik des 18. Jahrhunderts, die beste in Deutschland und eine der besten Privatsammlungen, die auf diesem Gebiete je zusammengestellt wurde. Vom wertvollsten Teil der Sammlung, den Farbenstichen, bringt das vorliegende Werk farbige Nachbildungen in einer die wichtigsten Stücke umfassenden Auswahl, die der Besitzer getroffen hat. Nur die Tafeln 1, 2 und 15 sind nach Originalen aus dem Besitz des Kgl. Kupferstichkabinetts zu Berlin aufgenommen worden. Frühere Reproduktionen, die in Paris und Berlin hergestellt worden sind, genügen nicht und geben nur eine unvollkommene Vorstellung von den Vorbildern. Es sind Heliogravüren, von nur einer eingefärbten Kupferplatte abgezogen. Unsere Tafeln sind im Farbendruck mit vier Platten, also in fast der gleichen Technik wie die meisten Originale, hergestellt. Es sind Netzätzungen auf Kupfer nach photographischen Aufnahmen durch einen Farbenfilter mit einem so feinen Raster, dass dessen Linien dem blossen Auge unsichtbar bleiben. Auf eine eigene graphische Sprache verzichtet dies Verfahren, es ist nur ein Reproduktionsmittel, aber ein allerbestes. Unsere Abbildungen, die von der leistungsfähigsten Firma in dieser Art Farbendruck, der Württembergischen Graphischen Kunstanstalt von Gustav Dreher in Stuttgart, ausgeführt sind, geben den Charakter der Originale beinahe restlos wieder. Die Reproduktionen mussten zum Teil in verkleinertem Massstabe angefertigt werden. Ich teile das mit, um zu konstatieren, nicht um zu entschuldigen. Wer Bilder und Statuen abbildet, wählt die Grösse der Reproduktion willkürlich nach dem zufälligen Format des Buches. Für die Farbenstiche, die für den Zimmerschmuck bestimmt waren und die die Grösse der Kabinettsbilder erreichen und manchmal überschreiten, wird das gleiche Recht der Kürzung in der Wiedergabe zu beanspruchen sein.

Herausgeber und Verleger haben mir die Abfassung des Textes übertragen. Da ich mich über das Thema schon früher einmal geäussert habe, so kam mir der Auftrag gelegen. Ich bin demnach für den Text nach Inhalt und Fassung allein verantwortlich.

Jaro Springer



I. EINLEITUNG

Alle graphische Kunst ist Ergänzung. Wenn sie unter der Hand von Martin Schongauer und Dürer, Hercules Seghers und Rembrandt, Whistler und Anders Zorn schrittmachend erscheint, so täuscht die genialische Ausnutzung über das Akzessorische, das der Graphik im Wesen liegt. Eine Ergänzung und eine Erweiterung. Darum sind die Werke der gedruckten Kunst äusserst reizvolle Offenbarungen für den, der neben den grossen und allgemeinen die Niederlegungen der kleinen und besondern Kunstgedanken wissen möchte. Er findet sie in Formen, die für die Verbreitung zweckdienlich geschaffen wurden, in einer Zeit, in der die gedruckte Kunst so notwendig war wie das gedruckte Buch, um weit hinaus zu wirken. Seitdem sie bestehen, der Holzschnitt und der Kupferstich, begleiten sie wie das Orchester die Solisten. In günstigen Zeiten steigern sie sich zu Leistungen, die den fein instrumentierten Werken für Kammermusik zu vergleichen sind. Oratorium, Symphonie und Oper sind mehr und sind die höhere Art. Aber Quartett, Trio und Sonate sind entzückende Ergänzungen, und sie können köstlicher sein.

Der Kunst des 18. Jahrhunderts fehlt der grosse Meister, der das Jahrhundert überstrahlt wie Michelangelo und Dürer, Velazquez und Rembrandt die ihren. Bei dem Gang der europäischen Kunst im 18. Jahrhundert konnte die erste Kraft kein Bildhauer und Architekt, sondern nur ein Maler sein, und Frankreich musste ihn stellen. Denn die englischen Maler hatten nur insulare, aber keine kontinentale Bedeutung. Beinahe ist Antoine Watteau der fehlende Mann des 18. Jahrhunderts geworden. Nur zur ersten Grösse fehlte ihm ein Stück. Zeit und Land sind nicht arm an Talenten. Im Gegenteil, sie wachsen in stärkster Fülle, und sie reichen im Masse der Begabung nahe aneinander. Als ob die talentvolle Vielköpfigkeit der späteren Republik im künstlerischen Personalstand aus der letzten Epoche des königlichen Frankreichs vorspielte. Übrigens wäre es nicht der einzige bekannte Fall, dass spätere politische Ereignisse in künstlerischen Dingen vorausgenommen erscheinen. Deutschland hat auf dem Gebiete der Kunst den Dreissigjährigen Krieg schon im 16. Jahrhundert verloren. So ist in Frank-

reich die Nivellierung der Revolution in der Kunst des ganzen 18. Jahrhunderts vorgeahnt.

Bei diesem Zustand erklärt es sich, dass, wenn er schon der Malerei fehlt, erst recht der Graphik der führende Mann mangelt. Sie ist stärker als in früheren Zeiten die gefällige Dienerin der Malerei. Sie ist beinahe ausschliesslich reproduzierend, und ihre Betätigung ist wesentlich ein geschicktes Spiel mit den technischen Ausdrucksmitteln. In dieser, der technischen, Hinsicht ist die französische Graphik unter den beiden letzten Ludwigen die vollkommenste, sie wird im raffinierten Betrieb allen Anforderungen, auch den weitestgehenden, gerecht. Zu den bisherigen Arten treten neue als Erfindungen französischer Künstler hinzu, so die Aquatintamanier (au lavis), von Jean Baptiste Le Prince erfunden, die Kreide- oder Krayonmanier, deren Erfindung verschiedenen Künstlern zugeschrieben wird: Jean Charles François, Gilles Demarteau, Louis Marin Bonnet. Die erstere wird angewendet, um den weichen Pinselstrich lavierter Zeichnungen wiederzugeben, die Krayonmanier, um die Wirkung der Kreide- und Pastellstifte nachzuahmen. Entsprechend dem Gang der Kupferstichkunst stellen sich diese beiden Erfindungen in den Dienst der Reproduktion mit der Absicht, die auch erreicht wird, die gezeichneten Vorlagen bis zur Täuschung in Kupferdrucken herzustellen. Die Schabkunst, in der Mitte des 17. Jahrhunderts von einem Deutschen erdacht, findet bei französischen Stechern nur gelegentliche Verwendung. Der Holzschnitt, seit langen Zeiten vergessen und wenigstens für künstlerische Zwecke nicht mehr im Gebrauch, wird von Jean Michel Papillon wieder belebt. Die wichtigste Errungenschaft aber ist die Erfindung des farbigen Kupferstichs. Für die technischen Verfahren ist sonach das 18. Jahrhundert eine Periode der Bereicherung, und Frankreich ist, wie in dieser Zeit auf allen Gebieten, das schenkende Land.

Der eigentliche Kupferstich, die Grabstichelarbeit, geht in Frankreich ohne Hemmung und ohne merkliche Zäsur auf der Bahn weiter, die ihm das 17. Jahrhundert gewiesen hat. Der grosse Umschwung in der Malerei ist hier kaum zu merken. Auch die gleichen Aufgaben werden gestellt: Bildnisse. So arbeiten die Drevet, Jean Daullé, Nicolas de Larmessin. Neu gefordert wurden Stiche nach den modischen kleinen Miniaturen. Die Reproduktionen gehen im Format und in der Ausführung den Vorlagen nach. Die geschicktesten Stecher nach Miniaturen sind Etienne Ficquet und Jean Baptiste Grateloup.

Der klassisch bleibenden Grabstichelkunst versagt die Radierung die Gefolgschaft. Ihr werden zwei Aufgaben gestellt, in deren Erfüllung sie die

führende graphische Kunst des 18. Jahrhunderts wird. Es sind nicht ganz neue Leistungen, aber doch solche, die der neue Stil umgeformt hat. Das sind einmal die Illustrationen zu Büchern. Was die Radierer den gedruckten Büchern beifügen, sind nicht nur bildliche Erläuterungen zum Text, sondern in Verbindung damit und den Eindruck des Buches wesentlich bestimmend Verzierungen (die man heute Buchschmuck nennt): Umrahmungen, Kopfleisten, Schlussstücke, Initialen, die mit radierten Platten auf die Buchseiten gedruckt werden. Diese neue, wenigstens in der Aufmachung neue Illustrationsweise kommt nicht nur der Dichtkunst der Zeit zugute. Die französischen Klassiker, soweit sie noch lesenswert erschienen, werden neu ediert, Lafontaine und Molière, auch Werke ausländischer und vergangener Literaturen, Ovids Metamorphosen, des Longus griechischer Roman Daphnis und Chloe (seit Jacques Amyots Übersetzung 1559 ein Lieblingsbuch der Franzosen). Die Bücher also, die der glücklichen Gesellschaft im königlichen Paris, der das galante Abenteuer so viel und die Politik so wenig bedeutete, ergötzliche Lektüre war. Für den zärtlichen Geschmack dieser verfeinerten Luxusmenschen sind diese Bücher geschaffen. Die dafür tätig sind, die Zeichner, Radierer und Drucker, arbeiten nicht nach Vorschriften und erkannten Gesetzen, sie bringen — und so sind alle und zu allen Zeiten die besten Werke des guten Geschmacks entstanden — unbewusst hervor in treffsicherer Intuition. Man muss bis zu den italienischen und deutschen Holzschnittbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts zurückgehen, um Bücher von ähnlicher künstlerischer Vollendung zu finden. Wenn sich heute die Sammler von diesem Gebiete abwenden, so darf das nicht hindern, in den Werken der französischen Buchkunst hochgeschätzte Stücke zu erkennen. Sie wirken freilich als Gruppe, das mag vielleicht die Sammler ablenken; kein einzelnes Buch, kein einzelner Künstler tritt stark, anderes und andere verdunkelnd, hervor. Einheitlicher Geschmack mit Zurückdrängung des persönlichen Elementes ist auch hier charakteristisch.

Die zweite Betätigung erwächst den Radierern, wie es immer üblich war, aus dem Nachbilden von Gemälden. Es ist ihre wichtigere Aufgabe. Die Bilder des neuen Stils mit dem neuen Inhalt graphisch zu bearbeiten, erzieht zu einer besondern Technik, die den malerischen mehr als den zeichnerischen Eigenschaften der Vorlagen nachzugehen verstattet. Wie Rubens, dieser aber bewusst und in meist geschäftlicher Absicht, eine Kupferstecherschule etablierte, die seine Kompositionen verbreiten sollte, so entwickelt sich im Anschluss an Watteaus malende Tätigkeit eine Radiererschule, die ausgeht, die Bilder des Meisters in nachgehender Kunst mit ihrer ganzen

Grazie und allen ihren Tonwerten graphisch zu erobern. Gibt es für den niederländischen Kupferstich des 17. Jahrhunderts einen Rubensstil, so auch für die französische Radierung des 18. Jahrhunderts einen Watteaustil. Beide sonst so ferne Stecherschulen zeigen die gleiche Erscheinung, dass die einzelnen Graphiker sich selbstlos unter den Meister unterordnen, mit Aufgabe des persönlichen Stiles den Stil der Schule annehmen. Die Rubensstecher, wie Schelte a Bolswert und Paulus Pontius, sind sehr schwer zu unterscheiden. So fehlen auch den Radierern nach Watteau die hörbaren Laute der eigenen Sprache.

Die Frage ist berechtigt und vielleicht auch für sie die richtige Antwort zu finden, für welchen Zweck und für welche Abnehmer diese Radierungen nach Bildern von Watteau, Boucher und Lancret gearbeitet wurden. Die Radierungen nach Watteau sind auch in Buchform erschienen, mehrere Exemplare sind in alten schönen Maroquinbänden erhalten mit dem Wappen des ersten Besitzers auf dem Deckel. Diese Bücher und auch andere Folgen, die vom Buchbinder zu einer Einheit geformt werden konnten, wanderten in die Bibliotheken, die in keinem ländlichen Schloss und in keinem städtischen Palais fehlten. In die Bibliotheken gelangten auch Einzelblätter, die dann in Klebebänden buchmässig bewahrt wurden. Diese doch begrenzte Anzahl von Sammlern erklärt aber nicht die grosse Produktion an Radierungen nach Bildern, auch nicht die grosse Zahl von Abdrucken, die nach den erhaltenen Exemplaren sicher von den Platten gezogen wurden. Die vielen anderen Abnehmer, deren Vorhandensein zu errechnen ist, haben diese Blätter gekauft, um sie einzurahmen und an die Wand zu hängen. Auch das häufig grosse Format spricht für diesen Zweck der Radierungen. Sie haben, farblos in ihrer schwarz-weissen Anspruchslosigkeit, der dekorativen Bestimmung nur sehr unvollkommen entsprochen.

Der Salon, das Boudoir sind pariserische Erfindungen zwar schon des endenden 17. Jahrhunderts, aber erst im 18. hat jeder und jede einen Salon, und alles ist auf ihn gerichtet: die Tracht, die Kunst, die Literatur, lange auch die Politik, bis sie ins Wirtshaus und auf die Strasse getrieben wurde. In den früheren Moden gab es nur die Kleidung für das Fest und für Haus und Küche, die französische Rokokotracht ist ausschliesslich Salonkostüm. Die Bilder von Watteau, Lancret, Pater sind nur für die intimen Räume bestimmt, sie zeigen das galante Leben der Salonmenschen und am meisten die, die im Freien spielen, in den Parks und in den zierlichen Gärten. Diese Salons und Boudoirs nun waren in den hellsten lustigsten Farben gehalten, in Weiss, Rosa, Hellblau. Das Holz der Möbel und Türen hatte

einen ganz deckenden Anstrich in Weiss, Gold und Silber erhalten. In diese Dekoration und unter hell gekleidete Menschen passte das wohlfeile Surrogat der Bilder, die schwarz gedruckte Radierung, äusserst schlecht. Sie durch farbig gedruckte Blätter, die in den hellfarbigen Salons gut einfügend zu verwenden waren, zu ersetzen, war naheliegendes Streben. Dem einmal erörterten Wunsch ward in diesem Jahrhundert technischer Vervollkommnung rasch Erfüllung, zumal es für den Farbendruck vorlaufende Versuche gab. Im Holzschnitt existieren schon sehr vollkommene Leistungen des Farbendrucks aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Das 17. Jahrhundert kennt bereits Versuche, von gestochenen und radierten Kupferplatten farbige Drucke zu gewinnen, in dem später das englische genannte Verfahren: die zum schwarzen Abdruck bearbeitete Platte wird mühsam eingefärbt und dann der Papierdruck in der gewöhnlichen Weise hergestellt. Es sind recht unvollkommene Versuche, die ganz vereinzelt blieben, nur als Anfänge und Proben beachtenswert. Erst die vorgeschrittene naturwissenschaftliche Erkenntnis, die über das Wesen und die Zusammensetzung der Farben Aufklärung gab, und die Erfindung neuer, flächig wirkender Kupferstícharten ermöglichten das Aufkommen des Farbenstichs im engeren und wohl auch eigentlichen Sinn. Unter diesem kann nur verstanden werden der Buntdruck, der durch Übereinanderdrucken mehrerer irgendwie bearbeiteter Kupferplatten entsteht. Das erfand im Beginn des 18. Jahrhunderts der gebürtige Frankfurter Le Blon. Kaum der Abstammung nach ein Deutscher, seinem Lebenslauf nach ein internationaler Wanderkünstler, der in Italien und Holland, in England und Frankreich zu Hause war. Sein Druckverfahren wurde allein in Frankreich heimisch und, wenn auch nicht gleich, besondere Domäne der französischen Kunst. Dass es so kam, liegt in der ganzen Entwicklung der französischen Kunst begründet.

Die strittige Nationalität des Erfinders ist schliesslich nicht massgebend, und sie hindert nicht, seinen Produkten überrheinische Heimatsrechte zu geben, als wäre auch ihr Ursprung an der Seine erdacht. Diese Farbenstiche sind Gallizismen. Technische Erfindungen sind nicht an das Geburtsland des Erfinders gebunden. Das Schabkunstverfahren des hessischen Hauptmanns Ludwig von Siegen wird in Deutschland nicht besonders gepflegt, es wird erst im 18. Jahrhundert durch englische Künstler auf die Höhe gebracht und ihm alles abgelockt, was es zu geben vermag. England ist berechtigt, seine Mezzotints als nationale Kunstäusserungen auszugeben.

Die französischen Farbenstiche sind gern und häufig mit dem Porzellan in Vergleichung gestellt worden. Es liegt freilich sehr nahe, Dinge

zusammenzubringen, die den Geschmack des 18. Jahrhunderts in beinahe restloser Ausschliesslichkeit kennzeichnen. Beide sind für dieselben Menschen, gleiche Bedürfnisse und ähnliche Räume geschaffen. Es ist daher auch kein Zufall, dass moderne Porzellansammler ihre Stuben gern mit französischen Buntdrucken dekorieren. Der Zusammenhang ist aber doch äusserlich und der Unterschied beträchtlich, der, einmal in die Erkenntnis getreten, Veranlassung sein muss, dem Porzellan den oberen Platz zu geben. Porzellan ist eine kursächsische Erfindung. Das klingt wie ein Witz der Kunstgeschichte, ist aber Tatsache, und nicht einmal ganz zufällige. Jedenfalls gibt es unter den Erfindungen keine, die so wenig von der Besonderheit des Ursprungslandes mitbekommen hat wie das Porzellan. Wesentlich deutsche Produktion, ist das Porzellan doch internationalen Charakters. Nun ist im 18. Jahrhundert der Unterschied zwischen international und französisch gering, aber doch zu spüren. Der Farbenstich aber ist stärker französisch, beinahe gallisch. Das gibt ihm dann die begrenztere Bedeutung in der Kunstgeschichte. Der hellen Plastik des Porzellans — gemeint sind immer die Figuren, nicht die Teekannen und Kaffeetassen — werden nicht von den anderen Künsten die Bedingungen geschrieben, sie ist ursprünglich und selbständig. Sie ist nicht angelehnt an die Malerei, wie der Farbenstich. So steht dem Porzellan nach nüchterner und historischer Erwägung in der Kunstgeschichte und Kunstwirtschaftsgeschichte mehr Recht als dem Farbenstich zu. Aber es ist wie jede kunstgewerbliche Arbeit unpersönlich und gedankenarm. Porzellan ist die Kunst der tändelnden Witzbolde. Porzellan ist immer ergötzlich. Es ist wohlschmeckend wie ein Bonbon, dies zierliche Konfekt der Kunstgeschichte. Nahrhafter aber ist der Farbenstich. Drum wird ihm den Vorzug geben, wenn es auch moderner Schätzung widerspricht, wer sich nicht am Hors-d'œuvre der Tafel sättigen will. Trotz grösserer Abhängigkeit führt der französische Farbenstich doch tiefer. Er ist ein treuer und verlässlicher Begleiter durch die französische Kunst des 18. Jahrhunderts.

II. DIE TECHNIK

Wer von graphischer Kunst erzählt, nimmt immer Anlass, von der Herstellung der besprochenen Kunstwerke zu berichten. Dem Erzähler von Malerei und Plastik erwächst nicht die Verpflichtung, über das Entstehen von Bildern und Statuen zu berichten, obwohl die Kenntnisse davon keineswegs geläufig und nicht beim ersten Atelierbesuch zu erwerben sind. Nach literarischem Herkommen braucht, wer über Gemälde und Bildwerke schreibt, den Leser nur historisch und ästhetisch zu belehren, nicht technisch. Diese erweiterte Aufgabe wird dem Geschichtschreiber des Kupferstichs immer gestellt. Der Kupferstich scheint als unheimliche schwarze Kunst zu gelten, nach deren rätselhaftem Entstehen neugierig gefragt wird. Dem Brauch folgend, werden hier einige technische Erörterungen der historischen Erzählung vorangeschickt, natürlich nur über die Stichgattungen, die beim französischen Farbenstich Verwendung gefunden haben. Wer über den eigentlichen Kupferstich (la gravure au burin) und die Radierung (la gravure à l'eau forte), die ja beide als Aushilfsmittel auch vom Farbenstecher benutzt werden, und über die elementaren Begriffe des Kupferstichs unterrichtet sein will und genauere Auskunft verlangt, als hier gegeben werden kann, der muss an die Spezialliteratur verwiesen werden. Die ist, entsprechend dem Interesse für den Gegenstand, recht umfangreich. Ich gebe hier nur wenige Titel:

Der Artikel «Gravure» in der grossen französischen Encyclopédie, Paris 1751—1772, mit vorzüglichen Abbildungen der Instrumente und ihrer Handhabung, gelegentlich als Separatabdruck erhältlich.

Adam v. Bartsch, Anleitung zur Kupferstichkunst. 2 Bände. Wien 1821.

Hubert v. Herkomer, Etching and Mezzotint Engraving. London 1892.

Walter Ziegler, Die Techniken des Tiefdrucks. Halle 1901.

H. W. Singer & W. Strang, Etching, Engraving. London 1897.

Hermann Struck, Die Kunst des Radierers. Berlin 1908.

Vojt. Preissig, Zur Technik der farbigen Radierung und des Farbenkupferstichs. Leipzig 1909.

Die technischen Einleitungen in den Handbüchern über die Geschichte des Kupferstichs von Friedrich Lippmann und Paul Kristeller.

Von allen diesen erweist sich der alte Adam v. Bartsch immer noch als der zuverlässigste Führer, sicher für den, der über die technischen Leistungen vergangener Zeiten Aufschluss sucht. Über das eigentliche Thema unseres Buches handelt ausführlich ausser Bartsch nur Preissigs Buch, dem sehr deutlich aufklärende Illustrationen beigegeben sind.

1. Die Schabkunst

Die Schabkunst (la manière noire, mezzotinto) wurde von dem hessischen Hauptmann Ludwig von Siegen (1609 bis nach 1676), der sich mit allerlei Künsten dilettantisch beschäftigt hatte, bald nach 1640 erfunden. Seine erste fertige Schabkunstplatte, ein Bildnis der Landgräfin Amalie von Hessen, ist 1643 datiert. Ein später, 1657, geschabtes Blatt, eine heilige Familie nach einem der Carracci, trägt die Unterschrift: Hujus sculpturae modi primus inventor Ludovicus a Siegen. Er ist es in der Tat.

Der Schabkünstler braucht dieselbe geschliffene und polierte Kupferplatte wie der Kupferstecher. Diese Platte wird mit dem Granierstahl oder der Wiege (berceau) überarbeitet. Der Granierstahl ist ein flaches, etwa drei Finger breites Stahlinstrument, das am einen Ende in einem Kreissegment abgeschnitten ist. In die eine breite Fläche des Stahlstücks sind in der Längsrichtung senkrecht auf das Segment Riefen oder Rillen eingeschlagen. Die nicht gerillte Seite wird am Bogenende schräg abgeschliffen, so dass die Rillen wie scharfe Zähne vorstehen. Dieser Granierstahl wird senkrecht aufgesetzt und die ganze Kupferplatte in wiegender Bewegung übergangen, in jeder Richtung, angeblich achtzigmal. Die Zähne drücken Pünktchen in das Kupfer und geben der Platte ein aufgerauhtes Korn. Ein Papierabdruck einer fertiggewiegten Platte würde vollkommen schwarz wie ein Stück Sammet aussehen.

Auf diesem granierten Grund wird nun mit dem Schabeisen geschabt. Das Schabeisen ist ein doppelseitig scharf geschliffenes Messer von der Form einer Lanzette. Wo der Abzug hell erscheinen soll, wird der rauhe Grund weggeschabt, mehr oder weniger, je nach dem gewünschten Helligkeitsgrad. Während der Kupferstecher und Radierer die dunklen Stellen aufs Kupfer bringt, die hellen durch die unbearbeitet gelassene Platte erzielt, arbeitet der Schabkünstler die lichten Teile aufs Kupfer, die schwarzen gibt ihm der granierte Grund. Der Kupferstecher arbeitet vom Hellen ins Dunkle,

der Schabkünstler umgekehrt vom Dunklen ins Helle. Linien kennt der Schabkünstler nicht, nur Flächen. Seine Arbeit hat wenig mit Zeichnen Ähnlichkeit, mehr mit Modellieren in der Fläche. Der fertige Abdruck zeigt eine weiche Modellierung der Formen mit zarten und mannigfaltigen Übergängen von Schwarz zu Weiss. Ist die Schabkunst auch mehrfach und mit glücklichem Erfolge zur Reproduktion von Bildern, namentlich solchen mit starken Beleuchtungseffekten, benutzt worden, so geht sie doch nicht in Reproduktion auf, hat vielmehr ihre eigene und sehr bestimmte Ausdrucksweise. Das Beste erzielen mit ihr englische Künstler im 18. Jahrhundert.

2. Die nasse Aquatintamanier

Die Aquatintamanier, auch Bister- oder Tuschgattung genannt (à l'aquatinta, manière de lavis), wurde von dem Pariser Künstler Jean Baptiste Le Prince (1733—1781) erfunden, in der ausgesprochenen Absicht, ein Druckverfahren zur Nachahmung von getuschten Zeichnungen zu gewinnen. Das Verfahren erwies sich dann auch vorzüglich geeignet, die lavierten Halbtöne einer Zeichnung graphisch darzustellen. Die ältesten Aquatintablätter des Le Prince sind vom Jahre 1768. Aquatintamanier ist immer mit Ätzung verbunden, selten allein angewendet, sondern meist mit einer gewöhnlichen Radierung verbunden. Sollte z. B. eine lavierte Federzeichnung nachgebildet werden, so wurden die Umrisse in gewöhnlicher Radierung auf die Platte gebracht. Die fertig radierte und geätzte Platte wurde dann noch einmal mit einem durchscheinenden Ätzgrund versehen. An den Stellen, wo ein Tuschton erscheinen soll, wird der Ätzgrund durch Abwaschen mit Terpentin entfernt. Die blanken Stellen werden mit pulverisiertem Harz oder Asphalt bestreut; damit die Körnchen leichter haften, werden sie mit einer aus Seife, Zucker und Wasser gemischten Flüssigkeit befeuchtet. Die Platte muss nunmehr erwärmt werden, so dass die Körnchen zu schmelzen beginnen und sich fest an das Kupfer heften. Sie dürfen aber keineswegs ganz zerschmelzen, weil sich ja sonst ein ganz deckender Ätzgrund bilden würde, sondern sie dürfen nur bis zu einer ringförmigen Schmelzung zergehen, und die Zwischenräume des blanken Kupfers müssen bestehen bleiben. Wird die Platte jetzt mit dünnem Scheidewasser übergossen, so wird es nur an den freien Stellen ätzen können. Im Abdruck sieht diese Arbeit einem Tuschton ausserordentlich ähnlich. Durch Verwendung von gröber oder feiner gekörntem Harz kann der Charakter des Lavis bestimmt werden.

Auch kann, wenn der Ton zu licht ausgefallen ist, durch eine Wiederholung des Verfahrens dunklere Tönung gewonnen werden. Es ist auch möglich, den zuerst geätzten Ton nur zum Teil zu decken und den freigebliebenen Streifen mit neuer Aquatinta zu überziehen, die dann um einen Grad dunkler erscheinen wird als die erste Arbeit. Die so nacheinander aufgesetzten Tuschtöne grenzen aber in scharfer Linie voneinander ab. Allmähliche Übergänge von Hell zu Dunkel kennt das nasse Aquatintaverfahren nicht.

3. Die trockene Tuschmanier

Adam v. Bartsch führt in seiner Zählung als elfte Stichart die Farbentuschgattung auf, die er auch einmal Aquarello nennt. Ich wählte den Ausdruck Tuschmanier (mit dem man aber auch die Aquatinta bezeichnen kann), und man kann sie, weil sie ohne Ätzung betrieben wird, trocken oder kalt nennen. Bartsch' Angaben sind in diesem einen Fall unklar und unzulänglich, das Verfahren ist ihm offenbar nicht näher bekannt gewesen. Anfragen bei lebenden Graphikern führten nicht viel weiter. Doch ist es vielleicht gelungen, die Massnahmen dieser Stichgattung richtig zu erraten. Die Platte wird mit denselben Instrumenten bearbeitet, die bei der Krayonmanier Verwendung finden, nur sind sie schärfer, weil sie nicht den Ätzgrund wegdrücken, sondern in das Kupfer schneiden sollen, und feiner, weil nicht einzelne Punkte und Striche erscheinen sollen, sondern Punkt- und Strichgruppen von flächiger Wirkung. Das wichtigste Instrument ist das Rolleisen (Roulette): ein Stahlrädchen mit Zähnen, oder ein Zylinder mit Zähnen und Zacken, oder ein abgestumpfter Kegel mit Rillen (ähnlich wie beim Granierstahl), die, in spitzem oder stumpfem Winkel in das Kupfer gedrückt, Punkte oder kurze Striche hervorbringen. Alle drei sind um die mittlere Achse drehbar und in ein hölzernes Heft gefasst. Ein rollendes Übergehen der Platte mit diesem Instrument bringt Systeme von Punkten hervor, deren Regelmässigkeit durch Überfahren in anderer Richtung aufgehoben werden kann. Das Verfahren ähnelt am meisten der alten Punzarbeit. Die Wirkung im Druck durch die dichte Masse von Punkten, die dem blossen Auge nicht einzeln erkennbar werden, ist die des Lavis. Das Verfahren kennt auch Linien und Übergänge von Hell zu Dunkel in jeder beliebigen Nuancierung. Mit dem Rolleisen können auch die Übergänge, die dem nassen Aquatintaverfahren fehlen, auf trockenem Wege hergestellt werden. Die Verbindung der beiden Manieren, wahrscheinlich von

Janinet zuerst vollzogen, hat den Farbenstich erst zu künstlerischer Höhe gebracht. Nach Bartsch soll der französische Kupferstecher Pierre François Charpentier die trockene Tuschmanier 1762 erfunden haben. Dann würde sie zeitlich zwischen die Erfindung der Krayonmanier und der Aquatintamanier fallen. Diese Datierung ist auch aus technischen Gründen wahrscheinlich.

4. Die Kreidemanier

Die Kreidemanier (manière de crayon) wurde von Jean Charles François (1717—1769) angeblich 1740 erfunden. Die ältesten datierten Arbeiten des François in dieser Technik sind erst vom Jahre 1757. Sie ist als Reproduktionsverfahren erfunden, um den körnigen Strich von Kreidezeichnungen graphisch nachzuahmen. Das Verfahren erscheint in den Blättern des François schon völlig ausgebildet; Gilles Demarteau, der sich fälschlich den Erfinder der Krayonmanier nennt, hat es fertig übernehmen können, hat aber wohl die Instrumente verbessert. Auch ist Demarteau der erste, der diese Gattung für den Farbendruck verwendet. Er benutzt sie zur Reproduktion von Zeichnungen in roter und schwarzer Kreide und zu weissgehöhten Zeichnungen in schwarzer Kreide. Louis Marin Bonnet, der sich ebenfalls der Erfindung rühmt, hat dann als erster Nachahmungen buntfarbiger Pastellzeichnungen in Kreidemanier hergestellt.

Die Kreidemanier ist im wesentlichen eine Übertragung der alten Punzenarbeit (au maillet) auf die Ätzung mit sinngemässer Änderung. Mit der Goldschmiedpunze wurden Punkte in die Platte gehämmert. Bei der Kreidemanier werden die Punkte in den Ätzgrund gedrückt, so dass an den gedrückten Stellen das Kupfer blossgelegt wird und bei der späteren Ätzung das Scheidewasser hier einbeissen kann. Der Kreidestrich erscheint auf dem Papier nicht als zusammenhängende Masse, sondern teilt sich in Punkte und Fleckchen. Um diese ähnlich nachzuahmen, gebraucht der Graphiker besondere, zu diesem Zweck eigens erfundene Instrumente. Ausser der gewöhnlichen Radiernadel eine Doppelnadel und eine dreifache Nadel, mit der gleichzeitig zwei und drei Punkte gemacht werden. Die Spitzen dieser Nadeln sind abgestumpft. Der Mattoir, für den es eine deutsche Bezeichnung nicht gibt, ist eine Punze mit kolbenartiger Verdickung am Ende. Dieser Kolben ist mit kleinen, unregelmässig aufgesetzten Stacheln versehen. Die Arbeit dieses Mattoirs gibt im Abdruck die verschummerten Kreidestriche wieder. Die Echoppe, ein runder, starker Stift, der am untern

Ende schräg abgeschniten ist, dient dazu, einen scharfen Strich in den Ätzgrund zu reissen. Schliesslich noch das Rolleisen oder die Roulette, bei der trockenen Tuschmanier beschrieben. Mit diesen Instrumenten wird die auf den Ätzgrund kalkierte Zeichnung aus dem Grund gehoben und die Platte dann in der gewöhnlichen Weise geätzt.

5. Die Punktiermanier

Wie Aquatinta und Kreidemanier zur Nachahmung von Zeichnungen dienen, so ist die Punktiermanier zur Wiedergabe der kleinen gemalten Miniaturen erfunden worden, der beliebten Porträtdarstellungen des 18. Jahrhunderts. Die Erfindung ist dem Leidener Kupferstecher Jakob Byllaert zu danken, der die Verrichtungen dieser Technik 1769 bekanntgab. Die Punktiermanier (manière pointillée, stepplework) ist durch Francesco Bartolozzi in England eingebürgert worden, fand aber auch bald in Frankreich Verwendung. Sie kommt der Kreidemanier sehr nahe und wird vielfach mit der gewöhnlichen Radierung verbunden. Um die punktierten Schattenpartien, die den feingetüpfelten Farbenauftrag der Miniaturen wiedergeben sollen, hervorzubringen, wird der Ätzgrund an den betreffenden Stellen mit der Radiernadel oder mit der Doppelnadel überarbeitet. Nur sind diese Nadeln feiner als die bei der Krayonmanier gebräuchlichen. Weiter ist die Behandlung wie bei dieser. Die Punkte der Punktiermanier sind klein und völlig rund, die der Kreidemanier sind meist grösser, unregelmässig umzirkt und fleckig. Das Verfahren hat für den englischen farbigen Druck von nur einer Platte grosse Bedeutung. Beim mehrplattigen Farbendruck ist es seltener benutzt worden.

6. Das Farbendruckverfahren

Wie die alten Farbenstiche gedruckt wurden, ist nicht zuverlässig überliefert. Der sonst immer orientierte Bartsch schweigt hierüber völlig, er gibt nicht die magerste Notiz. Von den modernen technischen Leitfäden gibt nur das Buch von Preissig einige Auskunft, die aber als Anweisung an heutige Drucker gedacht und ohne Kenntnis des alten Verfahrens geschrieben ist. Diese ist freilich bei mangelnder Nachricht und abgebrochener Tradition schwer zu gewinnen. Ob ich es in den nachstehenden, zumeist erratenen Angaben immer richtig getroffen habe, bleibe dahingestellt.

Beim Farbenstich mit Schabkunst ist die für Blau bestimmte Platte so zu bearbeiten, dass die Stellen, in denen die blaue Farbe rein und ungemischt erscheinen soll, ganz rauh gelassen werden; wo Blau zur Mischung, um eine andere Farbe, etwa Grün oder Lila, hervorzubringen, gebraucht wird, sind die betreffenden Stellen auf der Platte mehr oder weniger zu schaben. Wo im Abdruck Blau ganz verschwinden soll, ist die Granierung völlig zu entfernen. Die gelbe und die rote Platte werden ebenso bearbeitet. Die Platten müssen von gleicher Grösse sein. Um beim dreimaligen Drucken auf dasselbe Stück Papier das richtige Passen zu ermöglichen, ist auf allen drei Platten mit derselben Pause die Darstellung zu kalkieren. Man hat nun drei identische Platten und kann die stecherische Arbeit bei allen dreien genau auf dieselben Stellen bringen. Zur weiteren Sicherung des Übereinanderdruckens müssen die drei Platten an der sorgfältig abgemessenen gleichen Stelle durchbohrt werden. In diese Löcher passt ein Metallstift, der in das Laufbrett der Kupferdruckpresse so weit eingeschlagen wird, dass er nur um die Dicke der Platte hervorragt. Das gibt die Möglichkeit, die drei Platten nacheinander genau auf dieselbe Stelle des Laufbrettes zu legen. Dieses Loch wird zweckmässig in der Nähe des Randes eingebohrt. Es heisst Merkzeichen oder Treffpunkt (point de repère). Es gibt Farbenstiche mit zwei und sogar mit vier Treffpunkten. Beim Drucken hinterlässt das Loch und der in ihm steckende Stift auf dem Papier eine Spur. Deswegen ist es notwendig, das Merkzeichen an einer nicht störenden Stelle anzubringen, womöglich ausserhalb der Darstellung. Der Abdruck des Merkzeichens ermöglicht, das Papier beim zweiten und dritten Druck immer auf den gleichen Platz zu legen. So wird verfahren, wenn die ganze geplante Auflage zunächst von der ersten, der blauen Platte, gedruckt wird. Die Papiere müssen dann, bevor das Drucken von der zweiten Platte beginnt, neu angefeuchtet werden. Dass so gedruckt wurde, konnte daraus gefolgert werden, dass es (wenn auch selten) Abdrücke von den einzelnen Platten und solche gibt, bei denen eine Platte fehlt. Es ist aber auch noch ein anderer Weg möglich. «Das Papier mit dem Abdruck von der ersten Platte bleibt zwischen den Walzen der Presse derart eingeklemmt, dass es sich nicht verschieben kann und leicht gespannt über die obere Walze zurückgeschlagen ist; so wird es durch eine vorsichtige Umdrehung der Walze allmählich auf die zweite Platte gepresst und nimmt die Farbe derselben an» (Preissig). Das gibt den Vorteil, dass die erste Farbe noch nass ist, wenn die zweite darübergedruckt und so die beabsichtigte Mischung leichter erreicht wird. Es setzt aber voraus, dass die zweite und dritte

Platte schon fertig erwärmt und eingefärbt (in den Druckereien heisst das eingemacht) ist, wenn der Druck von der ersten Platte fertig ist, weil sonst das zwischen die Walzen eingeklemmte Papier trocken würde, bevor der Druck von der zweiten Platte beginnen könnte. Denn der Farbenstich wird ebenso wie der gewöhnliche Kupferstich und die Radierung von warmen Kupferplatten auf feuchtes Papier gedruckt. Diese beiden Manipulationen sind die Fehlerquellen, weil sich die Platte beim Erwärmen, das Papier beim Anfeuchten ausdehnt. Diese unberechenbare Veränderung beider kann ein unexaktes Aufeinanderdrucken zur Folge haben. Selbst eine ganz geringe Verschiebung macht den Abdruck wertlos. Denn eine gelbe oder rote Linie, mag sie noch so dünn sein, die an der unrechten Stelle erscheint, verdirbt völlig die Wirkung. Der Erfinder des Farbenstichs, Le Blon, hatte mit diesen Schwierigkeiten arg zu kämpfen. Die Späteren gewannen offenbar eine sehr sichere Routine im Drucken, so dass die Auflage nicht stark dezimiert wurde.

Es wird immer zuerst mit der blauen, dann mit der gelben und zuletzt mit der roten Platte gedruckt. Wird eine vierte, schwarze Platte benutzt, so wird sie zuerst vor den drei Farben auf das Papier gedruckt. Ich habe indessen gelegentlich Exemplare gefunden, bei denen die schwarze Platte zuletzt, also über die Farben, gedruckt war. Das war wohl geschehen, um unklaren Konturen Haltung zu geben.

Die Farben, mit denen die Platten eingemacht werden, müssen dünn und durchscheinend sein. Als Bindemittel wird Mohnöl empfohlen.

Aquatinta- und Tuschplatten werden in derselben Weise bearbeitet und gedruckt wie Schabkunstplatten. Für Kreide- und Punktiermanier liegt die Sache etwas anders. Die Herstellung von Demarteaus Nachahmungen von Kreidezeichnungen forderte von dem Kupferdrucker geringere Geschicklichkeit. Hier handelte es sich meist nur um zwei Platten, eine schwarze und eine rote. Um das gezeichnete Vorbild auch im Material zu kopieren, werden diese Stücke gelegentlich auf blaues oder graues Papier gedruckt. Die Linien der Weisshöhung wurden dann mit einer besonderen Platte aufgedruckt. Aber die Zusammenstellung dieser drei Platten gab geringe Schwierigkeit. Denn wie bei der Zeichnung liegen auch beim Druck die schwarzen, roten und weissen Striche neben- und übereinander. Das Übereinander wird aber nicht benutzt, um neue Farben zu bilden. Kleine Verschiebungen, die bei Schabkunst und Aquatinta so verhängnisvoll sind, richten hier geringen Schaden an. Die zum Drucken benutzten Farben sind nicht dünn und durchscheinend, sondern dick und deckend. Komplizierter

ist die Druckaufgabe bei Bonnets bunten Pastellstichen. So schwierig es erscheint, so gelingt es ihm doch, die drei Platten in Kreidemanier mit deckender Arbeit auszuführen. Erleichtert wurde ihm die Arbeit dadurch, dass auch beim Pastell die Farbenstriche nebeneinanderstehen und dass es nicht so viel Farbenübergänge gibt wie beim Aquarell oder Gemälde. Erleichtert hat er sich selbst die Arbeit noch dadurch, dass er die mit geringer Farbenwirkung gedruckten Exemplare oft einer sehr ausgiebigen Handkolorierung unterzog.

Bei der Punktiermanier, die ja auch nur ausnahmsweise für den mehrplattigen Farbendruck verwendet wurde, war es wegen der feineren Arbeit noch schwieriger, die drei Platten so zu behandeln, dass sie sich beim Abdruck deckten. Doch sind hier wieder die Fehler des sich nicht völlig treffenden Druckes weniger verhängnisvoll, weil die geringe Verschiebung der zarten Pünktchen nicht sehr störend ins Auge fällt.

Die englische Art des Farbendrucks, die ja auch in Frankreich eingeführt wurde, besteht darin, dass die in irgendeiner Technik und wie für einen schwarzen Abdruck bearbeitete Platte bunt eingefärbt wird. Die einzelnen Farben werden mit Tampons oder kleinere Farbflächen mit dem Pinsel aufgetragen. Die weitere Behandlung und das Drucken ist ebenso wie bei schwarzen oder einfarbigen Blättern. Das richtige Umgrenzen der Farbflächen ist sehr schwierig. Feinere Farbenübergänge sind kaum herzustellen. Die englischen Farbenstiche sind beinahe immer erst verkaufsfertig geworden durch nachträgliche Retuschierung der gedruckten Exemplare mit dem Pinsel in Wasserfarben.

III. DIE GESCHICHTE

Der Farbenstich hat eine Entwicklung, also auch eine erzählbare Geschichte. Aber den Meinungen von pragmatischer Historiographie entspricht sie nicht, sie ist im deskriptiven Verfahren zu schreiben, nicht im genetischen. Um nicht über den vielen Biographien ganz den dünnen Faden zu verlieren, sind diese ausgelöst und mit den notwendigen Jahreszahlen am Schluss zusammengestellt worden.

Die Anfänge des Farbendrucks gehen bis in das 15. Jahrhundert zurück. Als man gelernt hatte, Bücher zu drucken — den Text mit beweglichen Metallettern, die Illustrationen mit Holzstöcken —, hatten die neuen Buchverfertiger einen Kampf auszufechten mit den Buchschreibern und Buchmalern, die in der bisherigen gewohnten Weise die Bücher herstellten. In diesem Kampf fehlt den Buch- und Bilddruckern ein sehr wirksames Mittel, das den Konkurrenten eine mächtige Hilfe gab, die Farbe. Der Schauplatz des Streites ist hauptsächlich Deutschland. Hier waren die Handschriften gerade um die Mitte des 15. Jahrhunderts, als die neuen Findungen einsetzten, sehr farbig gestaltet: die Anfangsbuchstaben der Kapitel waren meist in zwei Farben gehalten, rot und blau oder rot und violett, die Sätze begannen mit einem roten Buchstaben, wichtige Wörter waren rot geschrieben. Die Illustrationen in Pergamenthandschriften waren Deckfarbenmalereien (Miniaturen), in Papierhandschriften (und diese waren damals die weitaus häufigeren und wegen ihrer leichteren Herstellung die eigentlichen Konkurrenten der Druckware) mit Wasserfarben kolorierte Federzeichnungen. Um ihren schwarzen Erzeugnissen die gewohnte und verlangte Farbe zu geben, behalfen sich die ersten Drucker einfach mit der Handkolorierung. In die fertigen Bogen malte der Briefmaler die bunten Initialen in den dafür beim Druck ausgesparten Raum, strich der Rubrikator einzelne Buchstaben rot an. Die Holzschnitte wurden mit Wasserfarben bildmässig übermalt. Das gilt sowohl für die Buchillustrationen wie für die Einzelblätter. Die nachträgliche Färbung war in Deutschland so gebräuchlich, dass bei den in starken Linien ausgeführten Schnitten offenbar auf eine spätere Illuminierung gerechnet wurde. Erst Dürer befreit den

deutschen Holzschnitt von der Farbe. In Italien hatte man bei Büchern und Holzschnitten früher auf die Farbe verzichtet und beide ausschliesslich in Schwarz hergestellt.

Ein erser Versuch, die Handfärbung durch ein Druckverfahren zu ersetzen, ist zu verzeichnen: in dem Psalter der Mainzer Offizin von Fust und Schöffer vom Jahr 1457 sind die Initialen in Rot und Blau gedruckt. Die Initialtypen wurden besonders eingefärbt und dann in die bereits vorher eingeschwärzte Druckform eingefügt. Der mehrfarbige Druck konnte so in einem einzigen Durchgang durch die Presse hergestellt werden. Dies gelegentlich noch heute angewendete Verfahren wird in den Druckereien Emboitage genannt. Der Vorgang fand meiner Kenntnis nach im 15. Jahrhundert keine Nachahmung.

Auch bei Holzschnitten besteht der Farbendruck darin, dass man mehrere Platten nacheinander auf dasselbe Blatt Papier druckt. Das ist zuerst in Venedig versucht worden, aber von einem deutschen Drucker. Der Augsburger Erhard Ratdolt leitet von 1476—1486 in Venedig eine Offizin, in der, nachdem man schon lange in Venedig gedruckt hat, die ersten Bücher mit Holzschnitten hergestellt werden. In einem astronomischen Buch hat Ratdolt die schematischen, in Holz geschnittenen Figuren mit einer farbigen Platte überdruckt. Nach der Rückkehr in die Vaterstadt Augsburg setzt Ratdolt hier das Druckgeschäft fort und fügt hier auch manchmal farbig überdruckte künstlerische Holzschnitte in seine Bücher ein. Das tat er bei grossen Missalien, die er für den Gebrauch verschiedener Diözesen in Augsburg druckte. Auch in Venedig fand Ratdolts Beispiel einmal durch einen venezianischen Drucker Nachahmung. In einer Ausgabe von Kethams Fasciculus de Medicina, einem damals sehr geschätzten und verbreiteten Handbuch, das die Drucker Johannes und Gregorius de Gregoriis 1493 in Venedig herausgaben, ist der letzte Holzschnitt, der die Leichenöffnung darstellt, mit Farbenplatten überdruckt, sogar mit vier, während Ratdolt sich mit zwei oder drei begnügt hatte. In allen diesen frühen Fällen geben die Platten, mit denen die schwarze Strichplatte überdruckt wird, breite unmodellierte Farbflächen ohne Linien. Die Farben sind dünn und durchscheinend, so dass die schwarzen Linien unter dem Überdruck sichtbar bleiben. Die Farben sind immer nebeneinander gesetzt. Dass durch Übereinanderdrucken zweier Platten ein neuer Farbenton gewonnen werden kann, war den Druckern des 15. Jahrhunderts offenbar noch nicht bekannt. Gemeiner Brauch wird dieser Ersatz der Briefmalerei nicht. Aber die vereinzelten Fälle tragen die Technik doch in das 16. Jahrhundert hin-

über, das ungefähr gleichzeitig in Deutschland und Italien eine reichlichere Anwendung des Farbenholzschnittes und eine Blüte dieses Kunstzweiges bringt. Es handelt sich bei dieser jetzt erst künstlerischen Ausbildung nicht mehr um unmodellierte Farbflächen, die gröblich nebeneinander gesetzt werden, sondern um einen aufgedruckten Farbton mit ausgesparten Lichtern. Der deutsche Drucker begnügte sich meistens mit einer farbigen Platte, die über die schwarzen Linien gedruckt wurde, in Gelb, Braun, Rot oder Grün. Einem Druck von nur zwei Platten gebührt kaum der Name Farbendruck, er wird richtiger Tonschnitt oder Helldunkelschnitt (Clair-obscur, Chiaroscuro) zu nennen sein. Der Fortschritt gegenüber Ratdolts primitiven Versuchen besteht darin, dass die Farbenplatte nicht mehr das gleichgültig hingestrichene Handkolorit des 15. Jahrhunderts nachahmen will, sondern im überlegten Ausschnitt die Wirkung weissgehöhter Tuschzeichnungen zu geben trachtet. Die ältesten datierten Tonschnitte dieser Art finden sich im Werk des älteren Lukas Cranach, bei einem heiligen Christoph, einer Venus und einer Ruhe auf der Flucht von 1509. Doch ist der Thüringer sicher nicht der Erfinder dieser Technik. Vielleicht kam ihm die Nachricht dieser Art des Kunstdrucks aus Augsburg, wo am Anfang des 16. Jahrhunderts wiederum ein tüchtiger Farbenholzschneider wirkte, der aus den Niederlanden nach Augsburg gezogene Jost de Negker. Dessen schwäbische Anfänge sind nicht sicher zu datieren. Er ist der Holzschneider Hans Burgkmairs. Jost de Negkers (übrigens nicht zahlreichen) Farbenholzschnitte nach Burgkmair sind meistens schwarzlinig, mit nur einem Farbenton überdruckt. Das Profilbildnis des Jakob Fugger ist eine bemerkenswerte Ausnahme. Es ist ohne schwarze Strichplatte, mit sechs Platten gedruckt, die in fein modellierendem Schnitt hergestellt sind. Es wird aber noch übertroffen durch das Wunderwerk des deutschen Farbenholzschnittes der schönen Maria von Regensburg von Albrecht Altdorfer. Das Blatt, um 1520 in Regensburg entstanden, ist mit sieben Platten gedruckt, darunter einer roten und einer grünen. Doch ist ein so vollständiger Druck von allen sieben Platten nur in einem einzigen Exemplar erhalten, das in einer süddeutschen fürstlichen Sammlung bewahrt wird.

Ziemlich gleichzeitig wie in Augsburg und in Cranachs Werkstätte taucht der Farbenholzschnitt dann auch am Oberrhein auf. Zwei elsässische Künstler, Hans Baldung Grien und Hans Wechtlin, beide vornehmlich in Strassburg tätig, bringen ihn zu besonderer Blüte. Es handelt sich bei beiden um Tonschnitte mit nur einer Farbenplatte über der schwarzen Strichplatte, sichtliche Nachbildungen weissgehöhter Pinselzeichnungen auf

dunkelgrundiertem Papier. Namentlich Wechtlin ist ein virtuoser Techniker, der mit der grauen Farbe, die er bevorzugt, sehr prächtige Helldunkelwirkungen hervorbringt.

Wenn auch in Dürers Holzschnittwerk Farbendrucke vorkommen (das Bildnis des Ulrich Varenbüler und das Rhinozeros), so sind diese aber nicht auf Dürer zurückzuführen. Es handelt sich hier um später farbig überdruckte gewöhnliche Holzschnitte. Dieses Überdrucken der Dürerschen Holzschnitte wurde vielleicht nicht einmal in Deutschland, sondern in den Niederlanden vorgenommen. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nimmt der Schweizer Tobias Stimmer noch einmal den Farbenholzschnitt auf. Er lebte eine Zeitlang in Strassburg und hat hier zwei Statuen vom Südportal des Münsters in Helldunkelschnitten herausgegeben. Offenbar hat ihn die ältere elsässische Farbendrucktradition dabei geleitet. Mit dem Holzschnitt verschwindet dann der Farbenholzschnitt in Deutschland völlig.

Den eigentlichen Farbenholzschnitt kennt Italien nicht. Hier ist nur der Helldunkelschnitt in Übung. Als der Erfinder dieses Farben- oder richtiger Clairobscur-Holzschnittes gilt Ugo da Carpi, der am Anfange des 16. Jahrhunderts in Venedig und Rom gelebt hat. In einer Eingabe vom Jahre 1516 an den venezianischen Senat bittet er um ein Privilegium für seine Farbenholzschnitte, die er für seine Erfindung ausgibt: «Modo nuovo di stampare chiaro e scuro, cosa nuova e mai piu non fatta.» Ob diese Angabe völlig der Wahrheit entspricht, nach der dann also auch Cranach und Jost de Negker von ihm die Technik übernommen hätten, ist schwer festzustellen, weil die ältesten Denkmale des Clairobscur-Holzschnittes nicht sicher zu datieren sind. Die venezianischen ersten Versuche des Farbendrucks von Erhard Ratdolt und den Druckern de Gregoriis wird Ugo da Carpi gekannt haben. Die künstlerische Weiterbildung, wie sie in seinen Clairobscurs erscheint, war gewiss ein wichtiger und des Rühmens werter Schritt. Aber nach den vorausgegangenen einfachen Proben des Ratdolt in Venedig und Augsburg eine naheliegende und beinahe notwendige Entwicklung, zu der man in Deutschland und Italien gleichzeitig und unabhängig voneinander gekommen sein konnte. In der erwähnten Bittschrift von 1516 nennt sich Ugo da Carpi einen Greis. Seine frühesten Tonschnitte konnten demnach schon im 15. Jahrhundert entstanden sein. Doch tragen sie alle den Kunstcharakter des 16. Jahrhunderts. Ugo da Carpi hat seine Kunst wesentlich in den Dienst Raffaels gestellt und dessen Kompositionen in einer Helldunkelübertragung wiedergegeben. Seine Technik (und die seiner Nachfolger) unterscheidet sich von der in Deutschland

geübten in zwei Punkten. Ugo da Carpi druckt auch mit zwei bis drei Farbenplatten, dann aber nur mit hellen und dunklen Nuancen derselben Farbe, nie mit verschiedenen Farben. Die Italiener verzichten manchmal ganz oder teilweise auf die schwarze Strichplatte und schneiden die Konturen oder ein Teil der Konturen in die Farbenplatten. Dieser wesentliche Unterschied findet eine genügende Erklärung durch die Verschiedenheit des zeichnerischen Ausdrucks in Deutschland und Italien. Die Clairobscurtechnik bleibt in Italien bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts in Brauch und fleissiger Übung. Nur die Vorbilder wechseln: sie werden Raffael und Parmigianino, zuletzt Guido Reni entnommen. Eine vereinzelte spätere Nachahmung findet Ugo da Carpis Technik noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts in den Arbeiten des venezianischen Grafen Antonio Maria Zanetti, eines geschickten Dilettanten, der die alten Muster gut nachahmt, beim Drucken nur die modernen Farben Rot oder Grün bevorzugt.

Im Norden findet der Holzschnitt während des 17. Jahrhunderts nur in den Niederlanden Pflege. Im Beginn des Jahrhunderts durch Hendrik Goltzius und seine Schüler, weiterhin durch den Schüler des Rubens Christoph Jegher, der grosse Farbenholzschnitte von guter dekorativer Wirkung nach Kompositionen des Rubens ausführt. Aus dem Kreise Rembrandts hat sich gelegentlich Jan Lievens in dieser Technik mit gutem Erfolge versucht.

England hat im 18. Jahrhundert lange vor Thomas Bewick einen Farbenholzschneider von grosser Begabung hervorgebracht, das ist John Baptist Jackson (1701—1754). Seine grossen Blätter ganz in der Art der italienischen Clairobscurs nach Bildern von Tizian und Paul Veronese sind weniger zu loben, mehr seine Bildnisse, am meisten und ganz uneingeschränkt seine bunten Landschaften, die mit einer grossen Anzahl Platten gedruckt sind. Er erreicht in ihnen farbige Effekte, wie sie sonst kaum je im Holzschnitt gelungen sind.

Jacksons Holzschnitte haben vielleicht dem in Berlin tätigen Friedrich Ludwig Unzelmann vorgelegen. Dessen berühmter Farbenholzschnitt, das Bildnis der Gräfin Voss, erinnert in Farbe und Technik an Jacksons Arbeiten. Unzelmann lebt bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. So geht die Geschichte des Farbenholzschnitts in lückenloser Entwicklung vom 15. Jahrhundert bis beinahe zur Gegenwart.

Eine Abart des Farbenholzschnitts ist die Verbindung von Kupferplatten- mit Holzplattendruck. Diese Kombination kommt in den Niederlanden um die Mitte des 16. Jahrhunderts auf. Die Ausführung geschieht in

der Art, dass eine gestochene oder radierte Kupferplatte als Strichplatte dient. Der Papierabdruck von dieser wird dann farbig mit Holzplatten überdruckt. Meiner Kenntnis nach findet sich die erste Verwendung dieses Verfahrens in einem Buch, das der Würzburger Hubert Goltz 1557 in Antwerpen herausgab. Das Buch enthält Bildnisse der römischen Kaiser nach Münzen. In der Schule des Hendrik Goltzius findet der kombinierte Kupfer- und Holzplattendruck weitere geschickte Verwendung. Zur geeignetsten Benutzung kam diese Technik in Frankreich im 18. Jahrhundert durch Nicolas Le Sueur und den Grafen Caylus bei Reproduktionen von Federzeichnungen mit gewaschenen Tönen.

Die Geschichte des Farbenkupferstichs weist nicht die gleiche lange und lückenlose Entwicklung auf. Sie besteht nur aus Episoden. Wie die Holzschnitte wurden auch die Kupferstiche des 15. Jahrhunderts gelegentlich mit der Hand koloriert, aber selten, in Deutschland häufiger, in Italien nur vereinzelt. Am Kampf des bunten geschriebenen gegen das farblose gedruckte Buch war der Kupferstecher nicht beteiligt. Früher als der Holzschnitt gewann der Kupferstecher die eigene Ausdrucksweise und war daher von der Farbe befreit. Auf die Mitwirkung der Farbe hat der Kupferstecher kaum je gerechnet. Die spätere Illuminierung der Stiche ist nicht als eine Fertigstellung im Sinne des Urhebers aufzufassen. Von den älteren deutschen Kupferstechern hat nur ein einziger die Verwendung von Farbe beabsichtigt und sie wohl selbst seinen Stichen beigegeben. Das ist der um 1500 arbeitende Nikolaus Alexander Mair von Landshut. Er hat seine in sehr dünnen Linien gestochenen Platten auf grün oder braun gefärbtes Papier gedruckt und die einzelnen Exemplare dann mit dem Pinsel weiss oder gelb gehöht.

Der Kupferstich bleibt bis zum 17. Jahrhundert farblos. Wenn Kupferstiche von Dürer in der zweiten Hälfte des 16. und im 17. Jahrhundert gelegentlich miniaturartig mit Deckfarben ausgemalt wurden, so dass die gestochenen Linien ganz verschwinden, so sind das nur scheinbare Ausnahmen. Erst im 17. Jahrhundert beginnen in den Niederlanden die Versuche, von gestochenen Kupferplatten farbige Abdrucke herzustellen, natürlich in dem später das englische genannten Verfahren des Druckens von nur einer mit Tampons eingefärbten Platte.

Man sollte sich mehr daran gewöhnen, die Abdrucke von einer Platte die farbigen Stiche, die von mehreren Platten, also nach Le Blons Erfindung, die Farbenstiche zu nennen. Die unterscheidende Benennung ist deutlich und keineswegs willkürlich.

Als Erfinder des farbigen Kupferstichs wurde früher Pieter Lastman, der Lehrer Rembrandts, genannt. Goethe rühmt ihn sogar als Erfinder des mehrplattigen Farbenstichs. In den Materialien zur Geschichte der Farbenlehre heisst es im Anfang des Abschnitts Technische Malerei: «Später tut sich die Nachahmung der Malerei oder bunter Zeichnungen durch mehrere Platten hervor. Lastman, Rembrandts Lehrer, soll sich damit beschäftigt haben.» Danach hatte Goethe selbst solche Lastmansche Buntdrucke offenbar nicht gesehen, in den hinterlassenen Sammlungen des Goethehauses in Weimar befindet sich auch keiner. Die Zuweisung der Erfindung an Lastman ist jedenfalls falsch. Der sucht in seinen Radierungen, seinem grossen Schüler etwas vorgebend, eine starke Wirkung von Licht und Schatten zu erreichen, etwa im Sinne der Elzheimerischen Beleuchtungskunst. Die Vorbedingungen der Erfindung waren für Lastman noch gar nicht gegeben. Er stirbt 1633, also ein Jahrzehnt vor der Erfindung der Schabkunst. Mit gestochenen und radierten Platten lässt sich der mehrplattige Farbenstich aber nicht herstellen, beim damaligen Stande der Stich- und Drucktechnik jedenfalls nicht erzwingen. Das Herstellen von Farben durch Übereinanderdrucken der Newtonschen Grundfarben lag zu Lastmans Zeiten ausserhalb der physikalischen Kenntnisse. Lastman ist aber auch nicht der Erfinder des farbigen Kupferstichs. Er geht in der Radierung so deutlich und ausschliesslich auf Hell und Dunkel aus, dass ihm gar nicht der Gedanke kommen konnte, eine Platte farbig zu drucken. Diese Behauptung kann ich dadurch unterstützen, dass es mir trotz eifrigen Suchens und Fragens nicht gelungen ist, ein farbig gedrucktes Exemplar einer Lastmanschen Radierung zu entdecken. Als unsichere Vermutung möchte ich erwähnen, dass es sich möglicherweise um eine Verwechslung mit Herkules Seghers hat. Dessen Namen und Werke waren zu Goethes Zeiten ganz vergessen, von seinen seltenen Radierungen besass Goethe kein Blatt, aber er hätte eine grössere Anzahl im Dresdener Kupferstichkabinett sehen können, die aus Houbrakens Nachlass nach Dresden gekommen waren. Der Direktor des Dresdener Kabinetts Frenzel hat die Radierungen des Seghers 1830 richtig benannt. Ob sie auch schon vorher unter richtigem Namen gezeigt wurden, weiss ich nicht. Wenn unter falschem, hätte es der Lastmans sein können.

In meinen grünen Jahren habe ich dem Herkules Seghers die Erfindung des Farbendrucks von einer kolorierten Kupferplatte zugeschrieben. Das war falsch. Ich habe seitdem beinahe alle erhaltenen Exemplare der Seghersschen Radierungen gesehen und wieder gesehen, aber nicht eines

gab mir die Unterstützung für meine frühere Behauptung, die ich als ganz irrig zurücknehmen muss. Seghers hat freilich seinen Radierungen, um bildartige Wirkungen zu erzielen, die Farbe zugefügt, aber das geschah nicht durch Druck, sondern auf die bisher bekannte Weise. Er druckt nicht nur schwarz, sondern auch grün, braun und sogar weiss. Er hat das Papier oder die Leinwand, auf die er seine meist sehr tief geätzten Platten abdruckte, vorher farbig grundiert und den fertigen Abdruck mit dem Pinsel in Wasser- und Ölfarben übermalt. Die Blätter des Seghers sind farbig gedacht, aber den Farbendruck kennt er nicht.

Das älteste mir bis jetzt bekanntgewordene Beispiel des Abdrucks von einer vielfarbig eingemachten Kupferplatte rührt von Franz van den Wyngaerden her, einem Schüler des Pontius und eine Zeitlang im Dienste des Rubens arbeitend. Das betreffende Blatt gibt vermutlich eine Komposition des Rubens wieder: die Hochzeit des Peleus und der Thetis in dem Augenblick, wo Eris den Apfel der Zwietracht unter die Götter geworfen hat. Es ist eine Radierung, die Färbung sehr hart und zeigt keineswegs ein Rubenssches Kolorit. Nach der Schärfe der Linien und nach dem Papier ist es kein späterer Abdruck, sondern wohl noch zu Lebzeiten des Wyngaerden hergestellt. Aber dieser farbige Abdruck ist sicher erst in der letzten Zeit des Wyngaerden entstanden, der um 1660 stirbt. Denn Seghers hat die Erfindung nicht gekannt. Das Todesjahr des Seghers ist nicht überliefert, wenn aber sein Leben sehr lang angesetzt wird, dann muss er um 1650 gestorben sein. Wäre diesem raffinierten Techniker der Radierung, der nach Farbe suchte, das farbige Druckverfahren noch bekannt geworden, so hätte er es sich gewiss zunutze gemacht.

Ich will keineswegs behaupten, dass Wyngaerden selbst der Erfinder war. Das ist sogar nicht einmal wahrscheinlich. Er ist ein Kupferstecher von nur mässiger Begabung und mehr Verleger als Künstler. Aber in seiner Nähe ist der Erfinder zu suchen. Wer wie ich eine ererbte und anerzogene Freude an historischen Konstruktionen hat, wird gern die These aufstellen, dass die Erfindung des Farbendrucks in der Umgebung des Rubens passend geschehen konnte. Das neue Verfahren ist aber zunächst nur in einzelnen Fällen verwendet worden, auch bleibt es in den Niederlanden allein beheimatet. Ausgebeutet in reichlicher Herstellung wird es erst in der nächsten Generation. Die grösste Anzahl solcher farbigen Stiche ist von Peter Schenk bekannt, der um 1645 in Elberfeld geboren wurde, in Amsterdam tätig war und hier 1715 gestorben ist. Sein umfangreiches Werk derartiger Blätter stellt Blumen, Blumensträusse in Vasen, Früchte,

Tiere, Landschaften, Stadtveduten und auch Figürliches dar. Die Färbung ist bunt und oft etwas grell zusammengestellt. Aber das Auftragen selbst kleinerer Farbflächen auf die Platte und das Abdrucken ist mit grosser Geschicklichkeit ausgeführt. Die Platten sind meist mit dem Grabstichel gearbeitet, Schenk versteht aber auch schon die Schabkunst. Seine geschabten Platten sind in derselben Weise farbig gedruckt wie die gestochenen.

Zur völligen künstlerischen Ausbildung kommt der farbige Kupferdruck erst im 18. Jahrhundert. Als der mittlerweile erfundene Farbendruck von drei Platten eine stärkere Nachfrage nach bunten Blättern verursachte, wird auch das ältere Verfahren wieder benutzt und nun stetig angewendet. Es bot den grossen Vorteil der schnelleren und einfacheren Herstellung, wenn es auch auf feinere bildartige Wirkung verzichten muss. Die Heimat des farbigen Drucks von einer Platte wird England, so sehr, dass er der englische genannt wird. Der wichtigste Künstler dieser englischen Art ist der anglisierte Italiener Francesco Bartolozzi 1727—1815. Er bringt reizvolle Stücke hervor, besonders wenn er nach Reynolds und der Angelika Kaufmann arbeitet. Die englischen Farbenstecher arbeiten meistens in Punktiermanier, seltener in Schabkunst. Von England wird das farbige Druckverfahren in alle Staaten des Kontinents eingeführt. Für die meisten kontinentalen Schulen bleibt das englische das einzige angewendete Verfahren zur Herstellung von bunten Drucken. In Wien wird der farbige Druck in Punktiermanier durch F. John, einen Schüler Bartolozzis, eingeführt, Joh. Peter Pichler († 1807 in Wien) druckt farbig von grossen Schabkunstplatten, Heinrich Sintzenich, in Mannheim und München tätig († München 1812), arbeitet in Punktiermanier und Schabkunst.

In Berlin wird der farbige Druck durch Daniel Berger eingeführt. In der „Anzeige sämtlicher Werke von Herrn Daniel Berger, Leipzig 1792“ heisst es: „. . . sondern er verfertigte auch Blätter in englischer punktierter Manier und war der erste, der in Berlin Abdrücke davon in Farben zu machen unternahm.“ Selbst in Frankreich, wo der Markt doch durch den mehrplattigen Farbendruck reichlich versehen wurde, wird gelegentlich auch nach englischer Art gearbeitet, so von Girard, Regnault, F. J. Wolf, Jacques Bonnefoy u. a.

Als die erste flächige Behandlungsart der Kupferplatte, die Schabkunst, erfunden, als Newtons Theorie von der Herkunft aller Farben aus den drei Grundfarben Blau, Gelb und Rot bekannt geworden war, da erst wurde die Erfindung des Farbenkupferstichs mit drei Platten möglich. Jakob Christoffel Le Blon macht die Erfindung um 1710 in Amsterdam. Er

richtet Druckereien in London ein, in denen er nach seiner Manier Farbenstiche von drei Schabkunstplatten herstellt, Reproduktionen von italienischen Bildern, Porträte. Seit 1732 lebt und druckt er in Paris. Durch Le Blons Tätigkeit in Paris wird der Farbenstich in Frankreich eingebürgert, er nimmt französisches Wesen an und wird besonderes Ausdrucksmittel nur der französischen Kunst. Le Blons Arbeit wird in Paris von Gliedern der Familie Gautier Dagoty fortgesetzt. Der älteste Jacques Fabien ist, wenn auch nur ganz kurze Zeit, in Le Blons Atelier tätig. Seine vielen Söhne werden ebenfalls als Farbenstecher genannt, so dass nach Le Blons Tode 1741 die Farbendruckproduktion in Paris Privilegium dieser einen Familie wird. Künstlerisch stehen die Leistungen aller Gautier Dagoty unter denen Le Blons, der es wenigstens in einigen Bildnissen zu sehr glücklichen Resultaten bringt. Unter den Dagoty ist Edouard, der zweite Sohn des Jacques Fabien, der Tüchtigste. Er plant ein grosses Unternehmen, ein Porträtwerk berühmter lebender Persönlichkeiten, das unter dem Titel «Galerie Universelle» zu erscheinen beginnt. Aber über die erste Lieferung, die die Bildnisse des Königs Ludwig XV., Friedrichs des Grossen, der Kaiserin Maria Theresia bringt, ist das Werk nicht hinausgekommen. Arnauld Eloi Gautier Dagoty fertigt sehr grosse Farbenstiche zu Jadelots Cours d'Anatomie 1773. Die Arbeit der Gautier Dagoty kommt überhaupt medizinischen und naturwissenschaftlichen Büchern häufig zugute. Alle Gautier Dagoty benutzten ausschliesslich die Schabkunst. Sie sind keine grossen Künstler und keine hervorragenden Techniker. Aber sie haben das Verdienst, Le Blons Tätigkeit fortzusetzen und seine Errungenschaften der folgenden Generation weiterzugeben. Erst diese, die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts und dann weiter im 19. Jahrhundert arbeitet, hebt den Farbenstich auf die Höhe und gibt ihm die einzige Bedeutung nicht nur in der Graphik, sondern in der ganzen Kunstproduktion des Landes. Die Möglichkeit zur Blüte war auch hier wieder durch technische Fortschritte gegeben. Die Erfindungen der Aquatinta- und Tuschmanier gaben dem Farbendruck neuen Aufschwung, diese Techniken erst schufen seine klassische Zeit. Es sind eigentlich nur zwei Meister, denen die Führung des französischen Farbenstichs zu solcher Höhe zu danken ist: François Janinet und Louis-Philibert Debucourt. Ersterer ist der grössere Techniker, Debucourt der grössere Künstler. Sie mögen zunächst gegenständlich locken durch die allerliebsten Szenen aus dem Salon und der bürgerlichen Wohnstube, aus dem Leben auf der Strasse. Bei dem einen, der immer nach fremder Vorlage arbeitet, ist darüber nicht die musterhafte Technik zu vergessen, bei dem zweiten ist ausser der Technik die glück-

liche Erfindung und sichere Zeichnung zu rühmen. Durch die Arbeit von Janinet und Debucourt wird die Farbe essentieller Teil der graphischen Kunst.

Eine grosse Reihe von Künstlern schliesst sich diesen beiden an. Janinets Schüler Charles-Melchior Descourtis kommt dem Lehrer in einzelnen Stücken seiner ersten Zeit, solange das Beispiel des Älteren noch nachwirkt, sehr nahe. Pierre-Michel Alix hat sich wenigstens bei einigen seiner zahlreichen bunten Bildnisse grosse Mühe gegeben und bringt es in ihnen zu guten Wirkungen.

Was in der Zeit von Ludwig XVI. an bis zum Ende des Kaiserreichs an Farbenstichen in Frankreich hervorgebracht wird, ist eine solche Menge, dass, wenn ein Zählen möglich wäre, eine überraschend hohe Ziffer herauskäme. Die Technik wird rasch gehandhabt, die Drucker arbeiten sicher. Die Feinheit geht über der Schnelligkeit in der Herstellung freilich bald verloren. Ein ähnliches grosses Unternehmen, wie es Edouard Gautier Dagoty geplant und begonnen hatte, wird jetzt mit spielender Flinkheit herausgebracht. Das ist ein Bilderbuch mit dem Titel «Portraits des grands hommes, femmes illustres et sujets mémorables de France, gravés et imprimés en couleurs». Das Werk besteht aus über hundert Farbenstichen, die in Bildnissen, historischen Darstellungen und einem kurzen gestochenen Text eine Geschichte Frankreichs geben, aber von rückwärts erzählt: das Buch beginnt mit Ludwig XV. und endet mit dem Frankenkönig Chlodwig. Es ist zwar ohne Datum erschienen, aber die einzelnen Blättern beigesetzten Jahreszahlen 1789—1793 lassen den Schluss zu, dass das umfangreiche Werk in wenigen Jahren fertiggestellt wurde. Die Farbendrucke rühren von J. B. Moret, Ridé, Sergent und andern her.

Neben dieser grossen Gruppe von Farbenstechern, die ihre Platten in Aquatinta- und Tuschmanier herstellen, den Farbenstechern im eigentlichen Sinn, bemüht sich ein anderer kleinerer Kreis farbig druckender Graphiker um die bescheidenere Aufgabe, zwei- und mehrfarbige Kreidezeichnungen im Druckverfahren nachzubilden. Hierfür war die technische Voraussetzung die Erfindung der Krayonmanier. Für den Farbendruck wird sie zuerst angewendet von Gilles Demarteau, dann von Louis-Marin Bonnet übernommen und zur Wiedergabe vielfarbiger Pastellzeichnungen weitergebildet. Diese Technik förderte zumeist den Ruhm Bouchers, dessen Zeichnungen direkte Stiche zugrunde liegen. Bei aller Vortrefflichkeit der Arbeit, die bis zur täuschenden Wiedergabe der Originale gesteigert wird, handelt es sich doch nur um eine Reproduktionstechnik, der die künstlerische Selb-

ständigkeit fehlt. Vom Gang des weiteren Schicksals des Farbendrucks wird sie am wenigsten berührt.

Der Farbenkupferdruck ist das Kind des französischen 18. Jahrhunderts, also durchaus aristokratischer Herkunft. Die Umwälzung der gesamten Kunstanschauungen infolge der grossen Revolution machte auch dieser liebenswürdigen Kunstgattung ein Ende. Der Farbendruck verflacht, er wird nur noch zu leicht verkäuflicher Ware verwandt und schliesslich in dem farbenscheuen 19. Jahrhundert ganz verdrängt. Debucourt, der am längsten von den grossen Farbenstechern lebt und die ganze Entwicklung mitmacht, verzettelt sein Talent an schlechten Karikaturen und Modebildern, und Descourtis, der noch die Restauration des Königtums erlebt, gründet eine Fabrik zur Herstellung mässiger Landschaftsbilder und Stadtansichten. Der französische Farbendruck beginnt mit der Wiedergabe von Gemälden, erreicht seine Höhe in aquarellartigen Blättern von eigenem Ausdruck, beschäftigt sich daneben mit der Reproduktion von Zeichnungen und Pastellen, endet mit billigen Witzblättern, die in Budiken an den Strassenecken vertrödelt werden. Jede neu erfundene Bearbeitungsart der Kupferplatte hat eine neue Farbendruckmanier gezeitigt.

Ausserhalb Frankreichs findet der mehrplattige Farbenstich keine Pflege, mit einer italienischen Ausnahme: Carlo Lasinio. Er könnte die Kunst von Edouard Gautier Dagoty gelernt haben, während dessen italienischen Aufenthaltes. Diese Vermutung findet in dem Umstand ihre Bestätigung, dass Lasinio das Bildnis des Edouard Gautier in der Le Blonschen Manier (Schabkunst) gearbeitet hat.

Lassen wir die Geschichte des französischen Farbenstichs mit der Ankunft Le Blons in Paris 1732 beginnen und schliessen wir sie mit dem Tode Debucourts 1832, so kommt ein genaues Jahrhundert heraus, das das Schulbeispiel einer historischen Entwicklung zeigt, dramatisch bewegt wie ein Menschenleben, mit Werden und Wachsen, Höhepunkt und Blüte, Verfall und Vergehen. Schon vor der Mitte des 19. Jahrhunderts war der Farbenkupferstich vergessen, seine Erzeugnisse wurden verachtet. Der Klassizismus hat ihm das Grab gerichtet, er allein aber hätte den Farbenstich nicht zu töten vermocht. Eine kleinbürgerliche Zeit konnte eine aristokratische Kunst nicht verstehen und nicht schätzen. Die Farbenstecher sind nur die Kleinen, die mit den Grossen, mit Watteau und Boucher zusammen fallen. Die Graphik war im 19. Jahrhundert farblos geworden. Der Linienstich, eine heute zum Vorteil der Kunst auch schon wieder vergessene Mode, herrschte vor. Neben die in dünnen Linien und beinahe

lebensgross gestochene Sixtinische Madonna konnte nicht der bunte Garten des Palais Royal gehängt werden. Biedermeierstuben waren nicht mit Debucourt und Janinet zu dekorieren. Das sind hinreichende Erklärungsgründe für das Erlöschen des Farbenkupferstichs.

Die neue und begünstigte graphische Technik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die Lithographie, hätte die Aufgaben des Farbendrucks vom Kupferstich wohl übernehmen können. Die Lithographen versuchten das auch, aber zunächst mit völlig ausbleibendem Erfolg. Wie im ersten Jahrhundert des Holzschnitts die Farbe manuelle Zutat der einfarbigen Exemplare war, so wurde auch die bunte Lithographie durch Anmalen der schwarzen Drucke hergestellt. Als man zur Chromolithographie, zum Farbendruck mit mehreren Steinplatten, gelangt war, hätten die Erfahrungen der alten Farbenkupferdrucker den Steindruckern sehr nützlich sein können. Es gab aber niemand mehr, der gefragt werden konnte. Die Farbenlithographie bringt es erst ganz spät, am Ende des 19. Jahrhunderts, unter der Einwirkung modernster Kunstbestrebungen zu künstlerischer Selbständigkeit und zum eigenen Ausdruck. Vorher war sie wesentliche Reproduktionstechnik. Sulpiz Boisserée schreibt aus München am 7. März 1832 an Goethe (es ist der letzte Brief, den Goethe von seinem rheinischen Kunstfreunde erhielt und nicht einmal sicher, ob er ihn noch gelesen hat): «Unter den Denkmalen am Niederrhein — gemeint ist die Publikation Boisserées* — werden Sie wohl einiges Ihrer Aufmerksamkeit werth finden. Das colorirte Fenster, welches Ihnen schon durch die Zeichnung bekannt ist, die der verstorbene Grossherzog davon machen liess, bietet einiges technisches Interesse dar. Dasselbe wurde durchaus mit farbigen Platten gedruckt, so dass nur wenige Kleinigkeiten mit freier Hand nachzuholen blieben. Man braucht nur vier Platten, für das Gelbe, Rote, Blaue und Violette, das Grüne wurde durch die gelbe Platte hervorgebracht, welche

---

* Sulpiz Boisserée, Denkmale der Baukunst vom 7. bis zum 13. Jahrhundert am Nieder-Rhein, München 1833. Das Werk erschien durch mehrere Jahre in Lieferungen, der Titel wurde nach Fertigstellung mit der letzten Lieferung ausgegeben. Alle Tafeln sind in Steindruck ausgeführt. Das im Brief erwähnte «colorirte Fenster» ist auf Tafel LXXII abgebildet: «Stiftskirche St. Cunibert in Köln. Fenster aus dem Chor.» Der weiterhin von Boisserée erwähnte Altartisch wurde auf zwei Tafeln abgebildet: «XXVII. Stiftskirche zu Komburg bei Schwäbisch-Hall Vorder-Seite des Altar-Tisches. XXVIII. Stiftskirche zu Komburg bei Schwäbisch-Hall Schmelzwerk an dem Altar-Tisch.» Die beiden zuletzt genannten Tafeln sind von A. Kurz lithographiert, der Steindrucker der Fenstertafel hat sich nicht genannt. Im Text des Werkes werden keine Angaben über die Herstellung der Tafeln gemacht.

man über die Blaue gehen liess. Indessen war der Erfolg dieses letzten Verfahrens, wie Sie sehen werden nicht befriedigend, das Grüne ist offenbar zu trüb und man wird ein andermal eine eigene Platte für diese Farbe nehmen müssen, wobei man dann die Mischung derselben besser in seiner Gewalt haben wird. Es lässt sich überhaupt von diesem farbigen Druck noch manche Vervollkommnung erwarten, da der vorliegende Versuch erst der zweite ist, welchen ich angestellt habe. Der erste Versuch, verschiedene Farben in Massen zu drucken (früher wurde dergleichen hier nur in Umrissen gemacht) wurde mit jenem Altartisch in der 5. Lieferung angestellt, woran alle die kleinen Schmelzverzierungen gedruckt sind. Jedoch ist vorauszusehen, dass man bei aller Vervollkommnung sich immer etwas Trübes in den Farben wird gefallen lassen müssen, wenn es nicht irgend einem Techniker gelingt, ein klareres Medium als den Ölfirniss für den Druck zu entdecken.»

Der begeisterte Freund und gelehrte Kenner alter Kunst, einer unserer Besten, der dem Verfasser der Farbenlehre diese Dinge, gewiss in der Überzeugung, Neues zu geben, mitzuteilen für wichtig hielt, schildert die simpelsten Handgriffe, die jedem, der das Wesen des Farbendrucks zu überlegen beginnt, selbstverständlich erscheinen. Den technischen Fortschritt, der von der Zukunft erhofft wurde, besass eine Zeit bereits, die kaum vergangen war. Als Boisserée so schrieb, lebte Debucourt noch. Seltsam und unheimlich, wie rasch Künste verlernt, wie schnell Errungenschaften vergessen werden.

IV. DIE KÜNSTLER

1. LE BLON*

Der Erfinder des mehrplattigen Farbenkupferstichs, Jakob Christoffel Le Blon, wurde 1667 in Frankfurt a. M. geboren und hier am 23. Mai dieses Jahres getauft. Er soll mit der Frankfurter Kupferstecherfamilie Merian verwandt gewesen sein. Als sein erster Lehrer wird der Zürcher Maler und Kupferstecher Konrad Meyer genannt, der in Frankfurt beim alten Merian eine Zeitlang gearbeitet, aber schon lange vor Le Blons Geburt die Mainstadt verlassen hat. Diese Lehrzeit müsste nach Zürich verlegt werden, was nicht ganz wahrscheinlich ist. Auch starb Konrad Meyer bereits 1689. Wenn Le Blon in der Vaterstadt künstlerischen Unterricht bekommen hat, wird er ihm wohl zunächst von den verwandten Merians gegeben worden sein, etwa vom jüngeren Matthäus Merian. Sicher ist, dass Le Blon zu einem nicht bekannten Zeitpunkt nach Italien zur üblichen künstlerischen Ausbildung reiste, sich hauptsächlich in Rom aufhielt und an Carlo Maratti anschloss. 1696 und 97 ist er noch in Rom und malt für den kaiserlichen Gesandten, den böhmischen Grafen Martinitz. Mit dem holländischen Maler Bonaventura van Overbeek kommt Le Blon später nach Amsterdam und wirkt hier fleissig und fruchtbar als Bildnismaler, vielfach im kleinen Format der sogenannten Miniaturen. Diese erste Tätigkeit Le Blons ist aber nur literarisch überliefert, von seinen Bildern scheint nichts erhalten zu sein. Die Kunstgeschichte hat daran wahrscheinlich nicht viel verloren, denn dem Nachahmer Marattis wird als Maler keine besondere Beachtung zu geben sein. Le Blon gehört nur als Graphiker und in dieser Eigenschaft wohl nur als technischer Erfinder in die Kunstgeschichte; in dieser Beschränkung aber ist er an erster Stelle zu nennen. Wann und auf welchen Anlass hin Le Blon zu dem Versuch getrieben wurde, Bilder mit Hilfe von gestochenen Kupferplatten zu drucken, ist nicht überliefert. Seine Erfindung war natürlich erst nach der Bekannt-

* Hans W. Singer, J. C. Le Blon, Wien 1901.

machung von Isaak Newtons Farbentheorie und während der Zeit, in der diese Theorie Glauben fand, möglich. Beginnen Newtons dahin zielende Untersuchungen schon im 17. Jahrhundert, so kann mit einer Verbreitung seiner Lehre doch erst vom Erscheinen der Optik im Jahre 1704 an gerechnet werden. Newtons Theorie, dass alles Licht aus den drei Kardinalfarben Blau, Rot und Gelb zusammengesetzt sei, blieb die herrschende Meinung des ganzen 18. Jahrhunderts. Das früheste Datum von der Existenz eines fertigen Farbenstiches des Le Blon ist der Februar 1711. Zwischen 1704 und 1711 ist demnach die Erfindung des mehrplattigen Farbenkupferstichs anzusetzen. Vielleicht ist sie auf einen noch engeren Zeitraum zu begrenzen. Die erste Ausgabe der «Optik» ist 1704 in englischer Ausgabe erschienen. Die Rücksicht auf festländische Gelehrte veranlasste Newton zu einer lateinischen Übersetzung, die Clarke unter Kontrolle des Autors besorgte und die 1706 in London erschien. Durch die Übersetzung erst wurde die neue Lehre auf dem Kontinent bekannt, und man möchte annehmen, dass auch Le Blon erst durch sie unterwiesen wurde. Ist das richtig, dann erfand Le Blon den Farbenstich zwischen 1706 und 1711.

Das sehr ingeniöse Verfahren, zu dessen Ausdenkung gründliche physikalische und technische Kenntnisse gehörten, ist eine praktische Ausnutzung der Newtonschen Theorie. Wer an die These glaubte, konnte die Überzeugung gewinnen, dass sich auch im Druck durch die Kardinalfarben die ganze Farbenskala herstellen lasse.

Wenn es Le Blon nicht gleich und auch später überhaupt nur selten zu ganz genügenden Resultaten brachte, so liegt das weniger an der Unrichtigkeit der Newtonschen Theorie als daran, dass er der grossen technischen Schwierigkeiten nicht Herr wurde. Er konnte bei seinem Vorhaben nur eine flächig druckende Bearbeitungsart der Platten brauchen; diese Eigenschaft bot beim damaligen Stande der Kupferstecherei allein die Schabkunst, die ausserdem seit langem in Holland ausgeübt wurde. An den Holzschnitt, der schon im 16. Jahrhundert zu ähnlichen Wirkungen benutzt wurde, scheint Le Blon nicht gedacht zu haben, er hat ihn, den damals vergessenen und verachteten, vielleicht nicht einmal gekannt. Der Schabkünstler ist zur umgekehrten Arbeitsweise des Stechers und Radierers gezwungen, er geht nicht wie diese vom Hellen ins Dunkle, sondern vom Dunklen ins Helle. Er fängt gewissermassen mit dem tiefsten Schatten an. Das erfordert schon für den gewöhnlichen schwarzen Druck Überlegung und Sicherheit. Mehr noch beim Farbendruck. Der Schabkünstler muss vom bunten Bild, das er reproduzieren will, nicht nur die Helligkeitsstufen

taxieren, sondern die Farben zerlegen und von jedem Farbenton abschätzen, wieviel Blau oder Rot oder Gelb zu seiner Hervorbringung nötig ist. Für die ersten, die so arbeiteten, ergaben sich da unendliche Schwierigkeiten. Zudem hatte Le Blon die Schabkunst sicher nur im Interesse seiner Farbendrucke spät und unvollkommen gelernt und blieb in ihrer Anwendung ein Dilettant. Er benutzte vielfach technisch besser geschulte Hilfskräfte, die aber mit der Beschränktheit handwerklicher Übung den Anforderungen des genialen Mannes wenig entsprachen. Noch grössere Schwierigkeit bereitete dem Neuling das eigentliche Druckverfahren. Kupferplatten müssen auf feuchtes Papier gedruckt werden, das sich im nassen Zustand ausdehnt und beim Trocknen wieder zusammenzieht, aber nicht immer zur ganz genauen vorigen Grösse. Ob diese tückische Eigenschaft des Papiers den alten Druckern, die nur schwarze Stiche herstellten, schon bekannt war, weiss ich nicht; für den einfarbigen Druck ist sie ja ohne Bedeutung. Den Farbendrucker aber kann die unregelmässige Ausdehnung und Zusammenziehung des Papiers zu heller Verzweiflung bringen, wenn gegen alle Berechnung die Farbe nicht auf die richtige Stelle kommt. Wenn von den drei Platten eine mit einer Verschiebung nur vom Bruchteil eines Millimeters auf das Papier gedruckt wird, so ist der Abdruck verdorben. Ob Le Blon das Hilfsmittel der Merkzeichen oder Treffpunkte, die das exakte Übereinanderdrucken der Platten auf demselben Bogen garantieren können, gleich beim Beginn gekannt hat, kann ich nicht nachweisen. Es ergibt sich wohl zwanglos und von selbst aus der Drucktechnik. Die allerdings nicht zahlreichen Farbenstiche des Le Blon, die ich darauf untersuchen konnte, liessen nur bei einem ganz sicher die Anwendung von Merkzeichen erkennen, beim Bildnis Ludwigs XV. Das ist zwar nicht datiert, aber gewiss erst während des zweiten Pariser Aufenthaltes, also nach 1735 entstanden (Tafel I). Beim Drucken mit diesem Merkzeichen entstehen schon ärgerlich viel Fehldrucke, mehr noch wird Le Blon erhalten haben, wenn er, wie ich vermute, im Anfang seiner Druckertätigkeit ohne dies Hilfsmittel gearbeitet hat. H. W. Singer hat aktenmässig nachgewiesen, dass Le Blon in London seine Farbenstiche in 9000 Exemplaren gedruckt hat. Bei dieser grossen Auflage ist dann das heutige äusserst seltene Vorkommen nicht zu erklären. Da aber 9000 Exemplare für die damalige Londoner Aufnahmefähigkeit eine ungewöhnlich grosse Anzahl sind, so ist zu errechnen, dass sich unter den neun mindestens einige Tausend Fehldrucke befunden haben, die, um nicht minderwertige Produkte auf den Markt zu bringen, vernichtet werden mussten.

Bei so üblen Erfahrungen konnte das weitere Leben des Erfinders nur eine Passionsgeschichte voll Not und Missgeschick sein. Ich erzähle hiervon das Wichtigste nach der ausführlichen und quellenmässigen Darstellung in H. W. Singers vortrefflichem Buch.

Conrad von Uffenbach schreibt in seinen Merkwürdigen Reisen durch Niedersachsen, Holland und England, dass er am 11. Februar 1711 Le Blon in Amsterdam besucht und bei ihm Farbendrucke gesehen habe. Das Verfahren hielt Le Blon geheim, er wollte es aber zur geschäftlichen Ausnutzung an eine Gesellschaft verkaufen (man merkt: es ist die Zeit, in der John Laws Finanzoperationen beginnen). Die Aktionäre, die hierfür Geld hergeben wollten, scheinen sich in Amsterdam nicht gefunden zu haben. Mit gleichem Misserfolg versucht es Le Blon im Haag und in Paris. Dann wendet er sich gegen 1720 nach London, wo es ihm endlich glückt, im Colonel Guise einen kapitalkräftigen Gönner zu gewinnen, der ihn auf den Weg zum Ziel führt. Colonel Guise verschafft Le Blon eine Audienz beim König Georg I. und ein Privileg für seine Erfindung. Zur Ausnutzung des Privilegs wird unter dem Vorsitz des Colonels Guise eine Aktiengesellschaft gegründet unter dem Namen The Picture Office, deren technischer Leiter Le Blon wurde. Das Unternehmen stellt sich die Aufgabe, bunte Bilder zu drucken als billigen Ersatz für Originalgemälde. In einem Rechenschaftsbericht vom Jahre 1722 heisst es darüber: «Our modern painters can't come near it with their colours, and if they attempt a copy make us pay as many guineas as now we give shillings.» Es werden zunächst italienische Bilder reproduziert, Madonnen und Heiligenbilder von Raffael, Carracci, Barrocci. Nach den wenigen erhaltenen Exemplaren recht gelungene Arbeiten des Dreiplattendrucks. So scheint The Picture Office zunächst zu florieren. Der Kurs der Aktien steigt. Aber es war eine kurze Blüte. Die Blätter scheinen doch nicht den erwarteten Absatz gefunden zu haben, die Gesellschaft kommt in finanzielle Nöte, die auch die Erweiterung des Geschäfts durch Teppichweberei nicht hob. Der Kurs sinkt, es wird mit Unterbilanz gearbeitet. Schliesslich kommt es zu einem sehr üblen Bankerott. Das muss bald nach 1723 gewesen sein. Der erste Präsident des Picture Office, Colonel Guise, hat später erzählt, dass er dabei über 600 Pfund Sterling eingebüsst habe.

Le Blon ist nicht entmutigt. Er verfasst ein Buch, in dem er über Farbentheorie im allgemeinen und seine Erfindung im besonderen sehr unklar und schwülstig schreibt. Eine genaue Darlegung seines Farbendruckverfahrens gibt er nicht, um das ihm noch Gewinn versprechende Geschäfts-

geheimnis nicht preiszugeben. Doch sind dem Buch Farbentafeln, in seiner Manier hergestellt, beigegeben, die es allein heute wertvoll machen. Die kleine, Robert Walpole gewidmete Schrift führt den umständlichen Titel: «Coloritto; Or, The Harmony of Colouring In Painting: Reduced to Mechanical Practice, under Easy Precepts, and Infallible Rules; Together with some Colour'd Figures, in order to render the said Precepts and Rules intelligible, not only to Painters, but even to all Lovers of Painting.» Das Buch ist zweisprachig, englisch und französisch, erschienen, auf den linken Seiten steht der englische Text, auf den rechten der französische. Es ist also nicht nur für ein englisches, sondern für ein europäisches Publikum. Ein Erscheinungsjahr ist nicht angegeben. Nach Singers Berechnung muss es zwischen 1723 und 1726 erschienen sein.

In diesen bedrängten Jahren hat Le Blon von London aus an auswärtige Höfe und Akademien Proben seiner Kunst versandt, um neue Gönner zu suchen, die vielleicht für eine zweite Druckerei die Taschen öffneten. In einem Reisetagebuch des Johann Georg Keyszler, das 1729 und 1730 in Italien geschrieben ist, hat Singer eine interessante Stelle gefunden. Bei einem Besuch der Malerakademie S. Luca in Rom notiert Keyszler: «... und kann ich nicht umhin, noch zu erwähnen, wie sehr man sich hier über die von Mr. Blon erfundene Manier, die Gemälde sammt ihren Farben abzudrucken, verwundert hat. Er hatte davon etliche Proben aus London geschickt, welche so viel Aufsehens in Rom, als die ersten gedruckten Bücher in Paris machten. Zu Abdruckung seiner Portraite und Gemälde braucht er nur drei gleiche Platten, davon die erste das blaue, die andere das gelbe und die dritte das rothe aufträgt. Aus der Mischung dieser aufeinander abgedruckten Farben entstehen alle die übrigen ...»

Unterdessen hatte sich in London Le Blons Geschick gebessert. Er hatte noch einmal Aktionäre, die an ihn glaubten, gefunden und mit deren Geld 1731 ein neues, dem früheren Picture Office ähnliches Institut gegründet, das sich wie die Vorgängerin mit der Herstellung von Farbendrucken und von Teppichen befassen sollte. Die der Teppichweberei war auf dasselbe Dreifarbensystem aufgebaut, das hier natürlich noch grössere technische Schwierigkeiten erwachsen liess als beim Kupferdruck. In einem von Singer veröffentlichten Bericht über das Unternehmen findet sich die wichtige Notiz: «Sometimes more than the three plates may be employ'd.» Das ist schon das Zugeständnis, dass mit den theoretischen drei Platten der praktische Drucker nicht in allen Fällen auskommt. Auch diese zweite

Londoner Gründung missglückt. Es kommt schon 1732 nach nur einjähriger Dauer zum Konkurs, der so vollständig und schmählich ist, dass Le Blon aus England fliehen muss. Er geht nach dem Haag, dann mit geborgtem Geld nach Paris, wo er 1735 anlangt.

Während des Londoner Aufenthaltes muss auch das Bildnis des Königs Georg I. von England entstanden sein, das mit Recht als eine der besten und gelungensten Schöpfungen Le Blons gilt (Tafel 2). Es ist auch eines der wenigen bezeichneten Blätter. Trotz der Unterschrift «J. C. Le Blon fec.» muss ich wegen der vorzüglichen Schabarbeit annehmen, dass die Platten nicht von Le Blon selbst gearbeitet sind, sondern von einem der routinierten Mezzotinter, die er damals in London leicht finden konnte.

In Paris wendet sich das Schicksal des mittlerweile alt gewordenen Künstlers noch einmal zum Bessern, und diesmal ist das Glück von Dauer, so dass der Lebensabend in Ruhe verläuft und ohne die Stürme und Enttäuschungen der Londoner Zeit. Le Blon gewinnt in Paris gleich Fühlung mit dem Hof, er wird dem König Ludwig XV. vorgestellt, er erhält 1737 ein Privilegium auf zwanzig Jahre für seine Erfindung. Die ersten Proben misslingen, so dass auch hier wieder alles zu scheitern droht. Da rafft sich aber Le Blon auf und gibt den Weg an, wie die Unvollkommenheiten der Farbendrucke verbessert werden könnten: durch Hinzufügung einer vierten, der schwarzen Platte. Nach dem mitgeteilten Bericht ist das manchmal schon in London geschehen. Der gelegentliche Behelf wird jetzt anerkannt. Es ist gegen sein Prinzip und gegen seine Überzeugung. Technische Nöte zwangen ihm das Zugeständnis ab.

Die königliche Gunst bleibt Le Blon bis zum Tode bewahrt. Er erhält freie Wohnung, eine Pension, die nach seinem Tode an die Kinder weitergehen soll, gegen die Verpflichtung, Schüler heranzubilden, damit die Erfindung den Erfinder überlebe. Von der künstlerischen Verwertung des Farbendrucks schienen Le Blons Pariser Gönner nicht viel zu erhoffen, obwohl in diesen Jahren u. a. das grosse Bildnis des Königs, wie schon erwähnt, entstanden sein muss (Tafel 1). Man schien aber besonderen Nutzen für die Naturwissenschaften, für die Botanik und die Anatomie zu erwarten.

Während einer Unterrichtsstunde, bei der Arbeit an der Platte für ein anatomisches Werk, ist Le Blon in Paris am 16. Mai 1741 gestorben. Er hat es bis auf wenige Tage zu 74 Lebensjahren gebracht.

Singers Katalog umfasst 49 Nummern. Von diesen sind aber 7 nur auf literarische Überlieferung hin aufgenommen worden. Exemplare sind

von diesen 7 nicht erhalten, wenigstens bis jetzt nicht aufgefunden worden. Von den 42 verbleibenden Farbendrucken Le Blons haben nur wenige künstlerischen Wert. Das liegt keineswegs nur daran, dass heute nicht mehr geläufige und nicht mehr genügende Vorbilder von Maratti und Carracci gewählt wurden.

Le Blon ist kein grosser Künstler und kein grosser Graphiker. Bei den wenigen Arbeiten, die künstlerisch gefallen, ist sogar zu vermuten, dass dieses Verdienst den Helfern beizumessen ist. Aber dem Erfinder des mehrplattigen Farbenkupferstichs bleibt trotzdem Ruhm genug.

2. GAUTIER DAGOTY

Eine ganze Reihe Farbenstecher des Namens Gautier Dagoty (auch Gauthier d'Agoty geschrieben) sind in Paris im Verlaufe des 18. Jahrhunderts nachzuweisen. Den Wirrwarr dieser verschiedenen Gautier Dagoty in Ordnung zu bringen, kann nicht Aufgabe dieser Zeilen sein. Bei grosser Ähnlichkeit der Leistungen und unzulänglicher sonstiger Überlieferung ist die Auseinanderhaltung der einzelnen Familienglieder sehr erschwert. Von erheblicher Bedeutung für die Entwicklung des Farbenstichs sind nur zwei des Namens: Jacques, der älteste des Namens und wahrscheinlich der Vater aller anderen farbig druckenden Gautier Dagoty, und sein zweiter Sohn Edouard.

Jacques Fabien Gautier Dagoty ist 1717 in Marseille geboren; er kam 1737 nach Paris. Er ist wissenschaftlich und künstlerisch vielfach interessiert er ist Physiker, Anatom, Botaniker, Maler und Kupferstecher gewesen. Er gewinnt auf allen diesen Gebieten die gleichen leichten Erfolge des Dilettanten, die freilich den versagenden Misserfolgen recht nahestehen. Er schreibt ein Buch: Nouveau système de l'Univers, in dem er Newtons Lehre von der Anziehung mit dem heftigen Eifer des mangelhaft Unterrichteten bekämpft. Er schreibt ein anderes Buch: Chromagénesie, ou Génération des Couleurs, in dem er die Zerlegbarkeit des weissen Lichtes durch das Prisma in sieben Farben bestreitet. Beide Bücher bezeigen also eine ziemliche Blamage des Verfassers. Er schreibt auch verschiedene Bücher über anatomische Themata, die er mit Farbendrucken «seines Systems» versieht. Ich möchte glauben, dass der Wunsch, dem anatomischen Werke farbige Tafeln beizugeben, den Anlass zu seinen Versuchen des Farbendrucks gegeben hat. Er behauptet, ein selbständiges System des Farbendruckes

erfunden zu haben, für das ihm aber die Anerkennung versagt blieb, weil Le Blon das Privileg hatte. Um sein Verfahren bequemer ausnützen zu können, arbeitet er 1738 in der Werkstatt seines begünstigten Konkurrenten, doch blieb diese Verbindung mit Le Blon nur während sechs Wochen bestehen. Er scheint in erzwungenem Respekt vor dem Privileg Le Blons während dessen Lebzeiten, also bis 1741, selbständig keine Farbenstiche herausgegeben zu haben. Wenigstens tragen seine Bücher mit Farbenstichen und die Einzelblätter, soweit sie datiert sind, spätere Jahreszahlen. Erst nachdem mehrere Jahre seit dem Tode des wirklichen Erfinders vergangen waren, findet er es zweckmässig, über sein angeblich eigenes Verfahren, als sei es ein neues, ein Buch zu schreiben mit rücksichtsloser Beiseiteschiebung und Verleugnung des Vorläufers: Lettre sur le nouveau art d'imprimer les tableaux en quatre couleurs (1749). Er nennt sich in seinen Büchern: Inventeur de graver et imprimer les tableaux à quatre couleurs. Die vierte Farbe ausser den drei Le Blonschen ist natürlich Schwarz. Die vierte Platte, die Le Blon schon aus praktischen Gründen bei einigen seiner Stiche benutzt hatte, wird hier als zum System gehörig bezeichnet. Das ist das einzig Neue bei diesem «Nouveau art». Die Technik Dagotys ist Schabkunst, wie bei Le Blon. Die Farbenstiche dieses älteren Dagoty sind künstlerisch sehr unerfreulich und nur als Raritäten des Farbendrucks zu bewerten. Jacques Fabien Gautier Dagoty starb 1785, angeblich aus Kummer, weil die Akademie von Dijon wegen privater Streitigkeiten seinen Namen von der Liste ihrer Mitglieder gestrichen hatte.

Von den Söhnen Jacques Fabiens, die die Kunst und das Geschäft des Vaters fortsetzten, ist der zweite, Edouard, der Tüchtigste, auch von allen des Namens der einzige, dessen Arbeiten künstlerischen Wert haben. Das gilt freilich nur von seinen Porträten. Das sehr seltene Bildnis der Königin Marie Antoinette ist wohl mehr ein Kuriosum, es zeigt den Kopf der Königin in hoher, mit Federn geschmückter Frisur in Lebensgrösse. Seine beste Arbeit ist das Porträt der Madame du Barry, der ein Mohrenknabe eine Tasse Schokolade reicht (Tafel 3). Das abgebildete Exemplar ist, wie übrigens die meisten Farbenstiche des Edouard Gautier Dagoty, mit dem Pinsel übergangen, so alle Höhungen in Weiss. Er arbeitet wie der Vater mit Schabkunst. Seine Reproduktionen nach Bildern sind weniger löblich. Sein Wunsch, Bilder nun auch in Bildgrösse zu geben, führte ihn zu graphischen Entgleisungen. Der grosse Stich nach Raffaels Madonna della Sedia ist ein groteskes Ungetüm von erschreckender Buntheit. Es

ist nicht zu verwundern, dass diesen Arbeiten der Beifall versagt blieb. Der Mangel an Erfolg bekümmerte den ehrgeizigen Künstler so, dass er voll Hass und Zorn, und an seinem Vaterlande verzweifelnd, Frankreich verliess und sich nach Italien wandte, wo er schon 1783 starb, zwei Jahre vor seinem Vater, wie dieser eine krankhaft empfindliche Natur. Das hinterlassene Werk des Edouard Gautier Dagoty ist klein, wahrscheinlich, weil er in jugendlichem Alter starb; sein Geburtsjahr ist nicht bekannt.

3. JANINET

Mit Janinet erst beginnt die (nicht lange) Reihe der grossen französischen Farbenstecher, die den Buntdruck zur grossen Kunst erhoben haben und über ein Menschenalter auf dieser Höhe zu halten wussten. Von den experimentierenden Vorläufern Le Blon und den Dagoty übernimmt Janinet das farbenzerlegende und farbenzusammensetzende Vierplattensystem, aber er verlässt deren Weg und wird selbst zum Erfinder, dass er nicht mehr die Schabkunst, die sich vielfach als unzulänglich erwies, anwendet, sondern seine Platten in Tuschmanier ausführt. Er kennt und benutzt beide Arten, die nasse Aquatintamanier des Le Prince und das trockene Verfahren des Charpentier. Ob Jean Baptiste Le Prince der Erfinder des Aquatinta ist, kann hier nicht erörtert werden, jedenfalls ist die Manier durch ihn bekannt geworden. Seine Blätter sind von 1768 bis 1775 datiert, das Geheimnis wird nach seinem Tod (1781) den Erben abgekauft und veröffentlicht. Indessen hat sich Le Prince noch bei Lebzeiten in öffentlichen Ankündigungen erboten, für einen guten Preis die Handgriffe seiner Erfindung zu zeigen. Möglicherweise hat Janinet von diesem Angebot Gebrauch gemacht. Denn seine frühesten Farbenstiche, die eine Kenntnis der Aquatinta voraussetzen, sind aus den 70er Jahren datiert, also mehrere Jahre vor der Veröffentlichung des Le Princeschen Rezeptes. Das trockene Farbentuschverfahren der François Philippe Charpentier soll angeblich 1762 erfunden sein. Mit der Einführung dieser Techniken durch Janinet werden die Hilfsmittel des Farbenstechers vollkommen, und erst mit ihnen wird die Ausbildung einer eigenen Sprache für den Kupferstich in Farben möglich. François Janinet wurde 1752 in Paris geboren und ist hier 1813 gestorben. Von seinem Lehrgang ist nichts bekannt, sicher wurde er zum Kupferstecher erzogen. Als sein frühester Farbenstich, der leider nicht datiert ist, gilt das kleine runde Blatt L'Opérateur nach einer unbekannten Vorlage. Es

trägt die wichtige Unterschrift: Gravé à l'imitation du lavis en couleur par F. Janinet, le seul qui ait trouvé cette manière. So ruhmredig sie ist, sagt sie doch nicht zu viel: es ist die erste Anwendung von Tuschmanieren beim Farbendruck.

Janinet arbeitet immer nach fremder Vorlage. Er wählt sie nicht nur von Nahen und Lebenden, sondern auch von Fernen: von Mignard, wenn es sich um historische Porträte handelt (Ninon de Lenclos, Tafel 12), von Adriaen van Ostade. Dessen Aquarelle, humorvolle Darstellungen aus dem holländischen Bauernleben, Albumblätter, die nie aus der Mode und auch im 18. Jahrhundert beliebt waren, dünkten ihn geeignet zur Reproduktion durch seine Technik. Es sind dann auch bis zur Täuschung genaue Nachbildungen geworden. Die mit der Feder gezogenen Umrisse des Originals sind mit einer radierten Platte gedruckt, die Farben mit Tuschplatten darüber gelegt. Janinet wurde zu diesen Arbeiten wahrscheinlich durch die Blätter des holländischen Stechers Cornelis Ploos van Amstel geführt, der in Amsterdam täuschende Nachbildungen von Zeichnungen der grossen holländischen Meister in Farbendruck fertigte. Die ersten derartigen Stiche gab Ploos van Amstel 1758 heraus. Janinet erreicht hier die berühmten holländischen Vorbilder, wenn er sie nicht übertrifft. Zwei dieser Nachbildungen von Aquarellen des Ostade sind 1778 und 1779 datiert. Ins Jahr 1777 fallen aber schon die beiden reizenden Ovale L'Amour und La Folie (Tafel 10 und 11) nach Aquarellen des Honoré Fragonard. Damit hat Janinet schon Vorlagen gefunden, an denen seine Technik emporwächst. Das eigentliche Schicksal Janinets wurde aber erst durch seine Verbindung mit Lavreince gestaltet. Nicolas Lafrensen, der aber nur unter der französischen Form seines Namens Lavreince bekannt geworden ist, ist 1737 in Stockholm geboren und 1807 daselbst gestorben. Er kam 1771 zum erstenmal nach Paris, wo er zunächst Porträte malte. Die geläufige Einschätzung, dass er «anmutige Rokokoszenen» malte, wird ihm nicht ganz gerecht, zudem ist es doch ein späterer Stil und geändertes Kostüm, die nicht mehr Rokoko genannt werden können. Der in Paris so rasch heimisch gewordene Schwede malt galante Szenen trotz eines Franzosen, gern ein bisschen lüstern, was den Wert seiner Bilder und Guaschen in alter und neuer Zeit gehoben hat. Aber diese Boudoirszenen sind mit exzellenter Kunst gegeben, die unterschätzt, wer sie nur als kulturhistorische Dokumente betrachtet. Die Bilder des Lavreince sind selten, aber seine beliebten Kompositionen sind in vielen Radierungen verbreitet worden, die ihm frühzeitig schon Ruhm und Ansehen verschafften.

Seit 1777 erscheinen in Paris Radierungen nach Lavreince.* Janinet hat nur acht Farbenstiche nach ihm gearbeitet, aber es sind seine besten Blätter und die, in denen sich seine Technik zu vollendeter Meisterschaft erhebt. Diese Vorlagen des Lavreince sind höchstwahrscheinlich keine Ölbilder, sondern Guaschen. Diese Technik ist in den Stichen noch etwas erkennbar. Aber Janinet ist keineswegs darauf ausgegangen, und er hat sich nicht damit begnügt, wie bei den Nachbildungen der Aquarelle Ostades, die Technik der Vorlagen bis zur Illusion zu treffen. Vielmehr ist die Farbenstichtechnik eigener Ausdruck und essentieller Teil der künstlerischen Wirkung geworden. Die drei grossen Blätter La Comparaison (erschienen 1786), L'Aveu difficile (1787), L'Indiscrétion (1788) sind besonders glückliche Kompositionen des Lavreince und im Farbenstichwerk des Janinet die besten Stücke. Sie sind als Gegenstücke gedacht und sind im romanartigen Zusammenhang leicht zu verstehen (Tafel 4—6). Von L'Indiscrétion ist der Preis bekannt, der beim Erscheinen 1788 dafür verlangt wurde: er betrug 9 Franken. Heute wird ein guter Abdruck auf Auktionen mindestens mit dem Dreihundertfachen bezahlt.

Im Überblick erscheint das Werk des Janinet nicht ganz gleichmässig. Doch kommen einzelne Arbeiten den zuletzt erwähnten drei Lavreinces nahe. So das sehr geschätzte Blatt La Toilette de Vénus nach François Boucher, schon 1783 (also vor den Lavreinces) entstanden, Vénus en réflexion nach Charlier und die Grazien nach Pellegrini, dieses wieder ausgezeichnet durch exakte Wiedergabe des gemalten Originals (Tafel 7—9). Unter den Porträten nenne ich Madame du T. nach Lemoine, die Marie Antoinette, eines der besten Kupferstichbildnisse der Königin, und vor allen Dingen die Schauspielerin Dugazon nach Tutertre (Tafel 13—15). Madame Dugazon ist dargestellt in der Rolle der Nina in dem Stück Nina ou la Folle par Amour von Marsollier de Vivetières, Musik von Delayrac. Die Titelrolle war ein grosser Triumph für die Dugazon. Das Stück, heute ganz vergessen, aber seinerzeit Beaumarchais' Mariage de Figaro verglichen, wurde zum erstenmal am 15. Mai 1786 im Théatre italien aufgeführt. Bald nachher wird das Blatt entstanden sein. Als Kuriosum erwähne ich noch, dass Janinet sich auch, freilich mit völlig ausbleibendem Erfolg, als Luftschiffer betätigt hat. Der hessische Kupferstecher Johann Georg Wille, der in jungen Jahren nach Paris kam, hier ganz zum Franzosen wurde und 1808 infolge der Revolution verarmt gestorben ist,

---

* Bocher, Catalogue Nicolas Lavreince.

erzählt über diesen Vorgang sehr launig in seinem Tagebuch. Janinet hatte mit einem Abbé Miollan ein Luftschiff erbaut, das an einem Ballon, dessen Höhe auf 110 Pariser Fuss angegeben wird, hing. Der Aufstieg sollte am 11. Juli 1784 im Garten des Palais Luxembourg stattfinden. Die Plätze zur Besichtigung wurden mit 3 Franken für die Person verkauft. Die Erfinder erwiesen sich indessen als sehr ungeschickt. Beim Füllen mit heisser Luft fing der Ballon Feuer und verbrannte mit der Gondel vollständig. Die Zuschauer, die sich um das hohe Eintrittsgeld geprellt glaubten, brachen die Schranken, zertrümmerten Bänke und Stühle und fahndeten nach den beiden Luftschiffern, die nur durch eilige Flucht unter dem Schutze der Polizei der ihnen zugedachten Prügel entkamen. Später blieb dann Janinet seinem eigentlichen Berufe treu.

Einen Biographen hat Janinet trotz seiner Bedeutung für die Geschichte des Farbenstichs und trotz interessanter Züge in seinem Leben bisher nicht gefunden. Baron Roger Portalis und Henri Béraldi berichten in ihrem Werke Les Graveurs du dix-huitième siècle (3 Bände, Paris 1880—1882) ziemlich ausführlich über ihn und geben ein Verzeichnis seiner Stiche, das 143 Nummern umfasst.

4. DESCOURTIS

Descourtis ist, obwohl nur um ein Jahr jünger, ein Schüler des Janinet, künstlerisch aber ist er auch von Debucourt bestimmt, mit dem er in einzelnen Arbeiten leicht verwechselt werden kann. Charles Melchior Descourtis wurde 1753 in Paris geboren und ist da 1820 gestorben. In Anbetracht des langen Lebens ist das hinterlassene Werk klein. Seine besten Stücke sind nach Vorlagen von Nicolas Antoine Taunay gearbeitet: La Foire de Village, La Noce de Village, La Rixe und Le Tambourin (Tafel 16—19). Die beiden ersten sind Gegenstücke zu den gleichgrossen und ähnlichen Blättern des Debucourt: Le Menuet de la Mariée und La Noce au Château, wenn sie auch nicht als Folge und nicht gleichzeitig herausgegeben wurden; die des Descourtis sind früher erschienen. Nach welcher Vorlage das ovale Bildnis der preussischen Prinzessin Sophie Friederike Wilhelmine (Tafel 21) hergestellt ist, ist mir nicht bekannt. Von diesem Blatt besitzt das Berliner Kupferstichkabinett einen erwähnenswerten Probedruck oder technischen Versuch. Über das Papierblatt wurde vor dem Drucken in der Mitte ein Atlasstreifen gelegt, so dass der farbige Druck teils auf Papier, teils auf

Atlas erscheint. Das wurde wahrscheinlich so gemacht, um den Unterschied zwischen dem Druck auf Papier und Atlas recht deutlich bei einem Exemplar zu zeigen. L'Amant surpris nach Frédéric Schall (Tafel 20) ist sicher ein süsslicher Vorwurf. Aber es ist ein technisches Meisterstück. Die bunte Pracht des blühenden Gartens mit den vielen kleinen Farbentupfen ist mit grösster Sicherheit gearbeitet und beim Drucken getroffen worden. Das hier nachgebildete Exemplar ist zudem von ausserordentlicher Frische und Güte der Erhaltung. Seine hervorragenden Qualitäten werden auch in der Reproduktion deutlich. Nach demselben Schall hat Descourtis zwei Folgen gearbeitet in breiten Folioblättern: Paul et Virginie und Don Quichotte. Diese Folgen werden gerühmt und geschätzt, aber in Verkennung ihrer Bedeutung; sie gehören keineswegs zu den löblichen Taten des Farbendrucks. Durch viele Jahre hat Descourtis seine Farbendruckerei in den Dienst fabrikmässiger Herstellung von Stadt- und Landschaftsbildern gestellt. Er brachte zahlreiche Ansichten von Paris, Rom, der Schweiz (diese in einer Folge zusammen mit Janinet herausgegeben) auf den Markt, der bei Erweiterung der Reisefreuden für solche Produktionen guten Verdienst versprach. Da sie nach fremder Vorlage gearbeitet sind, braucht Descourtis nicht selbst alle dargestellten Plätze besucht zu haben. Um so geringer ist dann sein Verdienst. Heute haben sie natürlich topographischen Wert. Aber sie vermehren das Werk des Descourtis nur, sie verbessern es nicht. In der späten Zeit seines Lebens zeigt Descourtis, wie ebenfalls Debucourt, eine klägliche Verflachung. Auch in Janinets Entwicklung ist das schon zu merken, nur wird es bei diesem, weil er früher starb, nicht so deutlich. Das Einlaufen in den bescheidenen Hafen handwerkartigen Kunstbetriebes ist als typische Erscheinung und nicht allein durch das Bedürfnis nach Gelderwerb zu erklären. Aber es ist auch nicht persönliche Schuld, sondern gemeines Schicksal, das die Zeitläufte bringen.

5. DEBUCOURT*

Debucourt ist der bekannteste unter den französischen Farbenstechern. Wer sich den französischen Farbenstich vorstellt, der wird zuerst an ihn denken, wer aus dieser Gruppe sammelt, der wird zunächst nach Arbeiten seiner Hand fahnden. Sein Ruhm ist gut begründet, nur noch

* Maurice Fenaille, L'Œuvre gravé de P.-L. Debucourt. Paris 1899.

einer kommt mit einzelnen Leistungen an ihn heran, das ist François Janinet. Aber Debucourt ist weit mehr Künstler als Janinet, nicht nur Stecher und Drucker wie dieser, sondern erfindender Maler, der, wenigstens in seiner guten jungen und reifen Zeit, nur eigene Entwürfe reproduziert. Er wäre der beste und beinahe einzige französische Farbenstecher zu nennen, wenn er nicht am Schluss seines langen Lebens sein Talent zu Hervorbringungen gezwungen hätte, die der glänzenden Vergangenheit unwürdig sind. Louis Philibert Debucourt ist am 13. Februar 1755 in Paris geboren, als Sohn eines «huissier à cheval». Er war während kurzer Zeit Schüler des Malers und Kupferstechers Grafen Josef Marie Vien, die Lehrzeit wurde aber schon 1775 mit der Übersiedlung Viens nach Rom abgebrochen. Zu seinem Vorteil, denn der Schüler war noch zu jung, um im pathetischen Stil seines Geschichte malenden Lehrers befangen zu bleiben. Debucourt scheint sich damals schon, also zwanzigjährig, als Maler selbständig gemacht zu haben, und er malt kleine Bilder, die ihn gegenständlich interessieren, Szenen aus dem bürgerlichen Familienleben. Er heiratet schon in diesen seinen grünen Jahren (1782) eine Tochter des Bildhauers Louis Philippe Mouchy, durch die er mit den Bildhauern Jean Baptiste Pigalle und Gabriel Allegrain verwandt wurde. Nach fünfzehnmonatiger Ehe starb die Frau bereits, bald nach der Geburt eines Sohnes. 1781, also vor der Hochzeit und demnach nicht, wie behauptet wurde, durch erheiratete Protektion begünstigt, wird Debucourt Mitglied der Pariser Akademie. Der Maler und Kupferstecher Pierre Antoine Demachy stellt ihn am 28. Juli 1781 der Akademie vor: «Le sieur Philibert De Bucourt, âgé de 26 ans, né à Paris, peintre en petits sujets dans le genre des flamands.» Damals ist er also nur Maler. Es erscheint aber bemerkenswert, dass sein erster Lehrer und sein Einführer bei der Akademie gelegentlich auch als Kupferstecher tätig waren. Debucourts erste Radierversuche könnten schon in den Anfang der achtziger Jahre zu setzen sein. Sein erster Farbenstich (Suzette mal cachée ou les amants découverts) ist vom Jahr 1785 datiert. Er beginnt also etwa 10 Jahre nach Janinet und hat gewiss die erste Anregung durch dessen Arbeiten bekommen. Er ist aber keineswegs in eine Abhängigkeit von Janinet geraten, bewahrt sich vielmehr künstlerisch und technisch die Selbständigkeit. Technisch bevorzugt er das nasse Aquatintaverfahren. Auch ihm glückt die Hebung des Farbendrucks zu selbständigem graphischem Ausdruck, der mit der Sprache Janinets nicht ganz identisch ist. Geschickter Zeichner und phantastisch begabt, so dass ihm die bildmässigen Einfälle leicht beifielen, arbeitet er nur (mit Ausnahme der handwerksmässig an-

gefertigten Reproduktionen seiner letzten Jahre) nach Vorwürfen eigener Erfindung. Das hebt ihn als Künstler über Janinet. Seit 1785 ist Debucourt mit raschem und grossem Erfolg nur Farbenstecher, seine malerische Tätigkeit hört ganz auf. So fruchtbar und fleissig er ist, sein Ruhm gründet sich nur auf die kleine erlesene Anzahl von Farbenstichen, die in der kurzen Zeit von 1785 bis 1792 erschienen sind. Die beiden besten und bekanntesten Stücke seines Werkes sind La Promenade de la Galerie du Palais-Royal vom Jahr 1787 und La Promenade publique von 1792. Hier ist er der amüsante Schilderer des Pariser Lebens beim Beginn der Revolution, hier führt er die geniessende Gesellschaft dieser erregten Jahre vor und zeigt sie in der Galerie und im Garten des Palais-Royal, den man damals la capitale de Paris nannte. Wegen des Formates, schon eine stattliche Bildgrösse, war die Aufnahme dieser beiden Blätter in unser Werk leider untunlich, weil die notwendige starke Verkleinerung keine würdige Wiedergabe bieten kann. Zudem sind gerade diese beiden Blätter wohl bekannt durch die Originale und durch freilich ungenügende Reproduktionen. Sie haben auch literarischen Ruhm durch die geistvollen Paraphrasen, die die Brüder Edmond und Jules de Goncourt in ihrer L'Art du dix-huitième siècle (Paris 1866) hierüber geschrieben haben. Über diesen Beschreibungen der Goncourt, die jeden dargestellten Herrn kennen und von jedem Dämchen erzählen, darf aber nicht vergessen werden, dass es sich bei diesen Meisterstücken des Farbenstichs um grosse Kunstwerke handelt und nicht nur um Urkunden zur Pariser Gesellschaftsgeschichte. Unser Werk bringt acht Farbenstiche Debucourts, neben den beiden grossen die besten. Les deux Baisers (Tafel 26) ist 1786 erschienen, genaue Wiedergabe eines Bildes des Künstlers, das 1785 im Salon ausgestellt war. Ein lüsterner Gegenstand in Stil des Fragonard, wie ihn mehrere der Jugendwerke Debucourts zeigen. Aber farbentechnisch schon recht vollkommen, mit der Vorliebe für helle Farben, die auch die Bilder Debucourts auszeichnen. Die Goncourts sagen davon: «Debucourt cherche et trouve la blancheur qui est sa note favorite.» Seine Färbung erinnert an bemaltes Porzellan, und sie mag durch dieses bestimmt gewesen sein. Le Menuet de la Mariée (Tafel 22) wurde in demselben Jahr 1786 ausgegeben. Es ist als Gegenstück zu La Noce de Village von Taunay, dem Farbenstich von Descourtis (Tafel 17) gedacht. Als Gegenstück zum Menuet de la Mariée soll dann La Noce au Château (Tafel 23) dienen, das 1789 entstand. Die vier gleichgrossen Blätter von Descourtis und Debucourt, die auf Tafel 16, 17, 22 und 23 abgebildet sind, gehören jedenfalls zusammen, sie werden gelegentlich, aber nicht richtig

als Jahrmarktsdarstellungen zusammengefasst. Mit spielender Leichtigkeit hat hier Debucourt die Entwürfe im Stil des Taunay erfunden. L'Escalade ou les Adieux du Matin vom Jahr 1787 (Tafel 27) ist durch die geschickte Wiedergabe der fahlen Morgendämmerung beachtenswert. Die Bedeutung der beiden Gegenstücke Le Compliment ou la Matinée du Jour de l'An vom Jahr 1787 und Les Bouquets ou la Fête de la Grand-Maman von 1788 (Tafel 24 und 25) möchte ich besonders unterstreichen. Unter den kleineren sind es Debucourts beste Arbeiten. Hier erscheint er als Darsteller des kleinbürgerlichen Lebens, dem er selbst entstammt und das er mit liebevoller Beobachtung erfasst hat. Bildnisse sind im Werk Debucourts selten. Das beste ist das des Herzogs Philipp von Orléans, des späteren Revolutionsscheusals Égalité, vom Jahr 1789 (Tafel 20) in vortrefflicher Technik. Die Farben sind sehr überlegt und gut gestimmt: der blaugrünliche Marmorton der Umrahmung fasst das karmoisinrote Kleid und das blaue Ordensband zusammen. Im unteren Relief, das durch eine schwülstige Inschrift erklärt wird, dieser Erklärung auch bedarf, ist der metallische Schimmer bräunlicher Bronze gut getroffen. Das späteste Blatt Debucourts, das wir reproduzieren, ist der Almanach National vom Jahr 1791 mit der für dieses Jahr charakteristischen Widmung: Dédié aux Amis de la Constitution. Der Aquatintaton dieses Blattes ist sehr dünn gearbeitet und leicht gedruckt, es ist sehr viel mit der Roulette gearbeitet, die formgebenden Linien und Umrisse sind radiert. Die sitzende Statue der Minerva ist im grünlichen Bronzeton gehalten mit spiegelnden Lichtern. Das marmorierte Feld unterhalb der Minerva ist zum Aufkleben des gedruckten Kalenders bestimmt. Das Original, natürlich als Wandschmuck gedacht, ist beinahe einen halben Meter hoch. Die durch die Massgrenzen dieses Buches erzwungene Verkleinerung in der Wiedergabe lässt leider die besonders hübsche Gruppe der Zeitungsverkäuferin mit ihren Kunden nicht günstig genug erscheinen. In einer späteren Verwendung des Blattes wurde das kleine Medaillonbildnis des Königs oben in der Mitte entfernt und durch revolutionäre Attribute ersetzt: 1791!

In keinem Künstlerleben auffälliger als in dem des Debucourt erscheint der kunstfeindliche Einfluss der grossen Revolution. Als Mensch erlebt er noch die Julirevolution, dem grossen Künstler aber endet schon die erste Revolution die Laufbahn. Er produziert noch weiter: 1801 erscheinen acht Farbenstiche, Illustrationen zu einem Epos Hero und Leander, etwa gleichzeitig eine Folge Modes et Manières du Jour à Paris, dann: Recueil de Têtes et Coiffures modernes, Collection de Voitures russes nach Damame-Démartrait, eine Folge von 56 Kostümblättern nach Carle Vernet,

Karikaturen und Süssigkeiten nach englischen Malern. Die spätesten datierten Arbeiten Debucourts sind aus dem Jahr 1829, das sind aber keine Farbendrucke mehr, sondern nur in Schwarz gedruckte Aquatintablätter. Den soliden mehrplattigen Farbendruck seiner Jugend hat er schon lange nicht mehr ausgeübt, er begnügt sich im letzten Jahrzehnt seines Lebens damit, schwarz oder braun gedruckte Aquatintablätter mit der Hand zu kolorieren (oder kolorieren zu lassen) und so als falsche Farbendrucke herauszugeben. Die ganze Produktion Debucourts im 19. Jahrhundert, das sind noch drei Jahrzehnte seines Lebens, ist künstlerisch rückständig, technisch minderwertig. Der äussere Verlauf dieses langen Lebensschlusses spricht dann nur von Ruhe und idyllischen Freuden. 1803 hat er zum zweitenmal geheiratet; er lebte nicht mehr in Paris, sondern in Passy, dann ganz in dörflicher Zurückgezogenheit in Barrière de la Chapelle, wo er sich mit Geflügelzucht abgibt und mit zahlreichen Tieren umgibt. Seit 1824 wohnt er wieder in Paris am Boulevard Saint-Denis. Seine Hunde und Katzen hat er aber vom Lande in die städtische Wohnung mitgebracht. Die letzten Jahre verbringt er in Belleville im Hause seines Schülers J. P. M. Jazet, eines Neffen seiner Frau, in dessen Verlag die letzten Arbeiten Debucourts erschienen sind. Hier ist er am 22. September 1832 gestorben. Fenailles sehr sorgfältiges Verzeichnis der Stiche Debucourts umfasst 558 Nummern.

6. ALIX*

Pierre Michel Alix wurde 1762 geboren. Er hat seinen Ruhm ausschliesslich als Porträtist in Farbenstichen der Französischen Revolution und ihrer Folgeerscheinungen gewonnen, der er sich zunächst mit Begeisterung angeschlossen hatte. Doch war seine politische Sympathie für Revolution und Republik keineswegs auf sicherer Überzeugung gegründet. Denn die raschen Umgestaltungen seines Vaterlandes hat er von der Republik über das Directoire zum Kaiserreich und wieder zur Restauration des Königtums nicht nur erlebt, sondern mit Anteilnahme begleitet und seine Kunst immer rasch in den Dienst der jeweiligen Regierungsform gestellt. Über Alix' künstlerische Anfänge ist nichts bekannt, auch wer sein Lehrmeister gewesen ist, ist nicht überliefert. Aus seiner Kunst kann weder

* Meyer, Künstlerlexikon I, 316. Artikel von E. Koloff mit beinahe vollständigem Œuvre-Katalog von 105 Nummern.

mit Sicherheit zurückgeschlossen werden, dass er ein Schüler Debucourts noch ein Schüler Bonnets gewesen ist. Nach seiner künstlerischen Auffassung steht er zunächst sicher unter, aber auch zwischen diesen beiden. Zwischen ihnen auch als Techniker. Denn er handhabt sehr verschiedene graphische Techniken. Die wesentliche Wirkung seiner Blätter bringt er durch Aquatintamanier hervor. In den einfarbigen Blättern, die er publiziert hat, die aber nur einen kleinen Teil seines Werkes ausmachen, arbeitet er nur damit. Auch in seinen mehrplattigen Farbenstichen ist die Aquatinta bestimmender Teil. Bei den grossen Porträten, auf die es hier allein ankommt, ist der Kopf und der Hintergrund immer Aquatinta, die grossen Flächen des Gewandes manchmal Schabkunst, jedesmal ist aber noch ausserdem Kreidemanier (Krayon) verwendet. Eigentliche Radierung (Ätzung) habe ich auf Alix' Blättern nicht erkennen können. Dagegen habe ich gelegentlich kalte Nadelarbeit gefunden, die aber nur zu unwesentlichen Ergänzungen benutzt wurde. Die Aquatintaplatten wurden von Alix offenbar, wie in der technischen Einleitung beschrieben wurde, auf trockenem Wege überarbeitet. Die Behauptung, Alix habe seine Farbenstiche mit vier Platten gedruckt (also Dreifarbendruck und ausserdem eine schwarze Platte, um Formen und Umrisse zusammenzuhalten), habe ich nach dem Befund bei vielen Exemplaren, die ich genau untersuchen konnte, als richtig erkannt. Nur ist in einzelnen Fällen die gelbe oder blaue Platte (die rote war natürlich immer unentbehrlich) durch eine andere gefärbte Platte, grau oder braun, ersetzt, um die gewünschte Farbenmischung herauszubekommen. Der auf Tafel 30 abgebildete Stich, das Bildnis des Generals Berthier, ist meiner Prüfung nach mit fünf Platten gedruckt: ausser blau, rot, gelb und schwarz noch mit einer hellgrauen. Denn dass dieser hellgraue Ton, z. B. am Halstuch, mit der schwarzen Platte zustande kam, ist nicht möglich. Handretuschen — mit dem Pinsel in Wasserfarben auf die Exemplare gebracht — habe ich bei Alix nicht gefunden.

Die Anfänge von Alix' künstlerischer Tätigkeit fallen noch vor die Revolution. Sein bestes Stück aus dieser Frühzeit ist ein Bildnis der Königin Marie Antoinette nach der Vigée-Lebrun. Das Porträt des Königs Ludwig XVI. ist später entstanden, als Frankreich wieder königlich geworden war und es gefahrlos geschehen konnte, als Pendant zu einem Farbenstich von Ludwig XVIII., beide nach E. Garnison. Nach dem Zusammenbruch des Königtums wächst die Tätigkeit. Die grossen Männer der Revolution gibt er in Bildnissen heraus, Marat, Lepelletier, den Prokurator der Pariser Kommune Manuel, den Distriktspräsidenten von Lyon

Chalier, die beiden jugendlichen Helden der Revolution Barra und Viala, die Charlotte Corday. Diese und andere sind in Farbendruck ausgeführt. Für die grosse Folge: Collection générale de portraits de MMrs. les Députés à l'Assemblée Nationale tenue à Versailles 1789 hat Alix achtzehn einfarbige Aquatintablätter beigesteuert. Jedoch auch mit grösseren Kompositionen allegorischen und historischen Inhalts hat er seiner Begeisterung für die revolutionären Vorgänge Ausdruck gegeben. Dahin gehören die beiden grössten Farbenstiche, die aus seiner Werkstatt hervorgegangen sind: Le Triomphe de la République und Le Despotisme foudroyé, beide nach Boissieux und voll des theatralischen Pathos, der damals bei den jungen Revolutionären Begeisterung weckte.

Ereignisse der alten Geschichte ähnlicher Tendenz und geeignet, durch Beispiele antiker, also republikanischer Tugend erzieherisch und jedenfalls zündend zu wirken, wurden von Alix bearbeitet: Die Seelengrösse des Regulus, der seine Familie verlässt, um nach Karthago zurückzukehren (nach Benjamin West), die spartanische Mutter, die ihren Sohn belehrt, er müsse aus dem Kriege mit oder auf seinem Schilde zurückkehren (nach Moitte), Philopömen, der von der Frau seines Unterfeldherrn für einen Diener gehalten und zum Holzspalten in der Küche gebraucht wird (nach Moitte), dann in zwei Gegenstücken das Urteil des Kambyses nach altniederländischen Bildern, die als Kriegsbeute nach Paris gekommen waren: der gewissenlose Richter wird von der Wache ergriffen, auf dem zweiten Blatt wird gezeigt, wie ihm die Haut abgezogen wird. Da Alix der gotische Stil der Vorlagen völlig fernlag, so ist die Wiedergabe eine arge Entstellung. Diese hier aufgeführten Stiche sind in einfarbiger Aquatintamanier ausgeführt. Künstlerisch weit erfreulicher sind die tendenzlosen Farbenstiche für eine Porträtgalerie von Dichtern, Musikern und Schauspielern, die von 1796 an erscheint. Das erste Blatt dieser Sammlung ist ein Bildnis des Schauspielers Préville mit der etwas auffallenden Unterschrift: «Dessiné et gravé par P. M. Alix, Filleul du Citoyen Préville.» Das Rühmen der Patenschaft bei einer Künstlerbezeichnung ist wohl ein seltener Fall.

Trotz häufig und unzweifelhaft bekundeter revolutionärer Gesinnung soll Alix wahrend der Schreckensherrschaft starke Besorgnis vor Haussuchungen mit peinlichen Folgen gehegt und in dieser Angst eine Anzahl seiner Kupferplatten vernichtet haben. Erst in ruhiger gewordenen Zeitläuften nahm Alix seine Arbeit wieder auf und fügt seiner Bildnisserie von Revolutionsmannern die Porträte von Bailly, Lavoisier (beide nach David) und Mirabeau hinzu. Unter der gemächlicheren Herr-

schaft des Directoire setzt er seine Porträtfolge mit einer Reihe historischer, aber unpolitischer Köpfe von berühmten Persönlichkeiten fort: König Heinrich IV., Descartes, Madame de Sévigné, Corneille, Racine, Molière, Lafontaine, Voltaire (Tafel 31), Diderot, aber auch nichtfranzösische Zelebritäten, wie Franklin, Fox, Linné. Auch eine Anzahl harmloser Genredarstellungen für sinnige Gemüter fallen in diese Zeit, nach Schall: le Télégraphe d'amour, la Lanterne magique d'amour; nach Greuze: l'Accordée de Village; nach Bosselman: le premier don, le premier serment; mittelalterliche Darstellungen nach Mallet und Blezot. Unter den Kostümbildern von besonderem Wert zwei grossfigurige «Costumes hambourgeois» nach Lespinay.

Politischer wird Alix' künstlerische Tätigkeit während des Konsulats und der Kaiserzeit. Politischer und grösser: seine reifsten Arbeiten sind die in dieser Periode entstandenen Bildnisse. Napoleon hat er fünfmal dargestellt: als General Bonaparte 1798 nach Appiani, als erster Konsul 1803 ebenfalls nach Appiani, als erster Konsul nach unbekannter Vorlage, als erster Konsul mit seinen beiden Amtskollegen 1803 nach Vangorp, schliesslich als Kaiser im Krönungsornat auf dem Thron sitzend nach Garnerey. Über diese Kaiserbilder aber sind die seiner Generale zu stellen: Augereau, Herzog von Castiglione nach H. Ledru, Custine, Dumourier, Bernadotte nach Ledru, Kleber, vor allen Berthier, Fürst von Wagram nach Baron Gros. Dieses Blatt (Tafel 30) ist vielleicht die beste Arbeit des Alix, wenn auch ein Teil des Erfolges dem Maler zufällt, so bleibt eine sehr ansehnliche technische und künstlerische Leistung für den Stecher übrig. Den friedlichen Ereignissen des glanzvoll etablierten Kaiserreichs folgt Alix: die Geburt des Königs von Rom, die Taufe des Königs von Rom, beide nach Rousseau. Während der königlichen Restauration wird der ehemalige Revolutionär und Republikaner Alix ganz höfisch. Einige grosse Aquatintablätter royalistischen Inhalts entstehen: Ludwig XVIII. in Compiègne 1814, nach Desrais, Entrée solennelle de Sa Majesté Louis XVIII dans Paris 3 mai 1814 nach Pecteux, Vue du champ-de-mai et la prestation du serment par les troupes 1815 nach Martinet. Das sind späte, wenn nicht die letzten Arbeiten von Alix. Am 27. Dezember 1817 ist er in Paris gestorben.

Alix ist kein erfindender Künstler. Wo er ausnahmsweise nach eigener Vorlage arbeitet, zeigt er sich als geschickter Zeichner, der ein Bildnis richtig und ähnlich zu geben vermag. Aber zu grosser künstlerischer Fassung der Porträte fehlt es ihm an Schulung und Begabung. So hat er gewiss mit gutem Bedacht überwiegend nach fremdem Vorbild geschaffen.

Das sind dann gerade die bekanntesten Blätter seines Werks und die, die mit Recht am höchsten geschätzt werden. Älteren Bildern stand er fremd und in der Wiedergabe unvermögend gegenüber. Das lassen nicht nur die beiden Kambysesblätter nach den Brügger Bildern erkennen, sondern auch der Descartes, den er natürlich nach dem bekannten Bild des Frans Hals im Louvre gestochen hat. Die Meister seiner Zeit aber hat er begriffen, am besten dann, wenn sie lebende Personen darstellen. Wenn er sie in seiner farbigen Drucktechnik behandelt, gibt er Eigenes hinzu. Alix ist demnach keineswegs nur als geschickter Techniker, der er ja war, einzuschätzen. Die Bildnisse, die in der bewegten Zeit entstanden sind — letztes Jahrzehnt des 18., erstes des 19. Jahrhunderts —, haben nicht nur dokumentarischen, sondern darüber hinaus berechtigten künstlerischen Wert. Neben ihnen freilich und dann namentlich in der letzten Zeit seines Lebens gehen aus seiner Farbendruckanstalt minderwertige Blätter hervor, gut verkäufliche Fabrikware, die den Ruf des Künstlers Alix verschlechtern musste.

7. CHAPUY

Jean Baptiste Chapuy wurde um 1760 in Paris geboren und ist daselbst 1802 gestorben. Chapuy ist vielleicht Schüler, jedenfalls Nachahmer von Janinet und bei einigen grösseren Unternehmungen sein Mitarbeiter. Chapuy hat, wie sein Lehrer, nach Lavreince gearbeitet, von denen dieses Werk Nachbildungen (Tafel 33 und 34) bringt: Les trois Sœurs au Parc de Saint-Cloud und Les Grâces parisiennes au Bois de Vincennes (die beiden Blätter heissen im ersten Zustand Le Bosquet d'Amour und La Promenade au Bois de Vincennes). Auch technisch steht Chapuy dem Janinet sehr nahe, ohne aber dessen überlegte Sorgfalt je zu erreichen. Der Unterschied und das Zurückbleiben hinter Janinet ist am besten zu erkennen an den verkleinerten Kopien, die Chapuy nach den beiden Hauptwerken seines Lehrers, L'Aveu difficile und La Comparaison, in Farbendruck hergestellt hat. Sein nicht sehr umfangreiches Werk enthält auch einfarbig gedruckte Aquatintablätter. Darunter zwei Folgen, die den Verfertiger, aber nicht aus künstlerischen Gründen, bekannt machten. Das ist einmal eine Folge von Damenfrisuren nach Entwürfen eines Pariser Haarkünstlers. Der amüsante Titel lautet: «Coiffures de Dames du Sieur Depain, qui enseignait l'art de coiffer au moment où les dames avaient cessé d'édifier sur leur têtes des labyrinthes et des frégates pour adopter la coiffure à l'espoir et la coiffure aux charmes

de la liberté.» Vor dieser Folge gab Chapuy bei Gelegenheit des üblen Skandals, den die Halsbandgeschichte hervorgerufen hatte, die Bildnisse aller Personen heraus, die in diese Geschichte verwickelt waren.

8. DEMARTEAU

Demarteau und Bonnet rühmen sich beide, die Erfinder der Krayonmanier zu sein. Beide mit Unrecht, denn der Erfinder ist, wie im 2. Kapitel schon erzählt wurde, Jean Charles François. Beide aber auch wieder mit einigem Recht, als sie der neuen Technik besondere Wege wiesen. Grösser als Bonnets ist hier wieder das Erfinderrecht des zudem auch älteren Demarteau, der die Françoissche Manier wesentlich erweitert hat. Gilt doch Demarteau als Erfinder der Roulette, des wichtigsten Instrumentes der Krayonmanier. Jedenfalls ist er der erste, der diese Radierart für den Farbenstich verwendet. Die Blätter in farbiger Krayonmanier sind zu besonderer Gruppe zu einen, die sich von den Stichen der Janinet und Debucourt wesentlich unterscheidet. Die Technik wurde für die graphische Nachahmung von Kreidezeichnungen erfunden, sie wurde von Demarteau und Bonnet erweitert, um sie zur Reproduktion von Zeichnungen in schwarzer und roter Kreide (à deux crayons) und von weissgehöhten Kreidezeichnungen zu verwerten. Diese graphische Arbeit geht nur auf Nachahmung aus, sie wird zu Leistungen gesteigert, die das Wesen des Originals vollkommen vortäuschen. Es gibt nirgends eine nachbildende Kunst, die das Original so zu ersetzen befähigt ist, als diese. Eine eigene Ausdrucksweise gewinnt die Kreidemanier nicht, das liegt ganz ausser ihrer Sphäre.

Gilles Demarteau wurde in Lüttich 1722 geboren. Bei wem er lernte und wann er nach Paris kam, ist nicht bekannt. Jedenfalls ist er nur in Paris tätig und hier 1776 gestorben. Er hat die Kreidemanier, die er seine Manier nannte, redlich ausgenutzt und ganz in den Dienst der Reproduktion von Zeichnungen gestellt. Von Bedeutung wurde für ihn die Verbindung mit zwei Künstlern, François Boucher und Jean Baptiste Huet. An diesen beiden ist Demarteau wesentlich gewachsen, und an Vorlagen, die er ihnen verdankt, seine Faksimilekunst ausgebildet. Unser Werk bringt zwei Stiche nach Zeichnungen à deux crayons von Huet (Tafel 35 und 36). Die Lautenspielerin ist ein Bildnis der schönen Frau des Malers Huet.

Demarteau wurde 1766 Mitglied der Pariser Akademie. Als 1770 die königliche Pension des François, des Erfinders der Krayonmanier, frei wurde,

wurde sie ihm überwiesen mit der seltsamen und unwahren Begründung: «En considération de la part qu'il (Demarteau) avait eu à la découverte de ce procédé.» Das Werk des Demarteau umfasst über 600 Blätter. Ausser nach Boucher und Huet hat er nach Cochin, Eisen, Guérin, Vassé gearbeitet, in einfarbiger und zweifarbiger Kreidemanier.

9. BONNET

Neben Demarteau ist Bonnet der tüchtigste Farbenstecher in der Kreidemanier. In seinen besten und eigenhändigen Arbeiten übertrifft er den Vorläufer, dem er auch technisch überlegen scheint. Louis Marin Bonnet wurde 1743 in Paris geboren und ist hier 1793 gestorben. Er konnte der Schüler des um mehr als 20 Jahre älteren Demarteau gewesen sein, jedenfalls hat er seinen Stichen viel abgesehen und sich seine Technik angeeignet. Bonnet hielt sich einige Zeit in St. Petersburg auf, eine Erinnerung an diesen Aufenthalt könnte die russische Zofe sein (Tafel 41). Das Blatt ist mit zwei Platten in Kreidemanier hergestellt. Als Vorlage diente eine Zeichnung in schwarzer und roter Kreide von Jean Baptiste Le Prince, dem Erfinder der Aquatintamanier. Le Prince war als Maler Schüler des Boucher, und seine Zeichnungsart erinnert an die Weise seines Lehrers, namentlich wenn er, wie bei dieser Vorlage, mit zwei Kreiden gearbeitet hat. Le Prince war von 1760 an ebenfalls mehrere Jahre in Russland, wo er möglicherweise mit Bonnet zusammengetroffen ist. Bonnet kehrt angeblich 1768 nach Paris zurück. Da aber der Mädchenkopf nach Boucher (Tafel 38) 1767 datiert ist und dieses Blatt wohl in Paris entstanden sein muss, so möchte ich die Rückkehr aus Russland um ein Jahr früher ansetzen. Bonnet verlässt nun bis zu seinem Tode die Vaterstadt nicht mehr. Er etabliert eine Farbenkupferdruckerei, von der so viele Blätter ausgehen, dass er sie unmöglich alle selbst gefertigt haben kann. Die auf diesen Stichen gelegentlich vorkommende Unterschrift «Bonnet direxit» lässt den Schluss zu, dass er Schüler zur Herstellung seiner Kunstware herangezogen hat. Das Kupferstichkabinett der Pariser Bibliothek bewahrt einen gestochenen Katalog der Arbeiten Bonnets unter dem Titel: «Catalogue d'Estampes dans le nouveau genre de gravure, tant à la manière du pastel qu'aux deux crayons le noir rehaussé de blanc, sur papier bleu, par le Sr Bonnet, gratifié pensionné du Roi pour l'invention de ces nouvelles gravures.» Dieser Katalog umfasst 1054 Nummern, da aber

unter einzelnen Nummern Folgen aufgeführt werden, die aus sechs und mehr Blättern bestehen, so dürfte das gesamte Werk, das aus Bonnets Offizin herauskam, gut 2000 Blätter betragen haben. Der Titel des Katalogs sagt übrigens zu viel. Er ist keineswegs der Erfinder der Kreidemanier, aber er hat sie zuerst für die Nachbildung von bunten Pastellzeichnungen verwendet. Er plante über seine Erfindung eine Schrift herauszugeben, die aber, obwohl gelegentlich erwähnt, doch nie erschienen ist. Nach einer Mitteilung von H. W. Singer in Thieme-Beckers Künstlerlexikon bewahrt die Arsenalbibliothek in Paris das Manuskript, das den Titel führt: «Le Pastel en gravure inventé et exécuté par Louis Bonnet en 1769, composé de huit épreuves qui indiquent les différents degrés.» Übersetze ich richtig, so hat Bonnet mit acht Platten gedruckt, oder doch drucken wollen, für jede Farbe eine Platte, also unter Verzicht des eigentlichen Triumphes der Le Blonschen Erfindung, durch Übereinanderdrucken zweier die dritte Farbe zu gewinnen. Ich habe freilich bei allen Buntdrucken Bonnets, die ich genauer untersuchen konnte, keinen einzigen gefunden, der mit so vielen Platten gedruckt war, auch keinen, bei dem eine durch Übereinanderdrucken der Grundfarben zu gewinnende Nuance mit einer besonderen Platte aufgedruckt war. Dagegen habe ich aber bei vielen ganz sicher feststellen können, dass Farben durch Überdrucken erscheinen, z. B. Grün durch Gelb, das über Blau liegt. Das Material, das mir für diese Untersuchung zur Verfügung stand, war aber nicht reichhaltig genug, um Bonnets Druckweise in allen Abarten schildern zu können. Vielleicht existieren achtplattige Drucke, ich habe nur bis jetzt keinen zu sehen bekommen.

Bonnet erweist sich auch sonst als eifriger und erfolgreicher Erfinder auf dem Gebiete der Farbendrucktechnik. So erfindet er eine weisse Druckfarbe, die nicht gelb oder braun wird. Er druckt damit die Weisshöhung bei den Reproduktionen von Zeichnungen. Die Farbe hat sich denn auch bis heute unverändert erhalten. In der Nachbildung der weissgehöhten Kreidezeichnungen, im Titel seines Katalogs ausdrücklich erwähnt, bringt es Bonnet zu erstaunlichen Leistungen, die weiter gehen als irgendeine künstlerische Reproduktion und die das Original so vortäuschen, dass solche Stiche gelegentlich als Zeichnungen verkauft werden konnten. Sind die Unterschrift und der Plattenrand abgeschnitten, so ist der Unterschied nur in der festeren Farbe, die nicht das Staubige und Lose der Kreide hat, zu merken.

Bonnet ist weiter der Erfinder des Goldbronzedrucks, mit dem Umrahmungen um die Darstellungen gedruckt wurden. Ein Farbenstich Bonnets hat die Unterschrift: «L'Invention de cette manière de graver et d'im-

primer l'or a été trouvée par Louis Marin 1774.» Ob sich das Datum auf die Erfindung oder auf die Herstellung des Stiches bezieht, bleibe dahingestellt. Die Nennung nur der Vornamen, die sich auch noch auf anderen Blättern findet, gab zu der irrtümlichen Meinung Anlass, dass es sich um zwei verschiedene Künstler, einen Louis Bonnet und einen Louis Marin handelt. Das ist aber nur eine Person. Dieser Golddruck ist nach meiner Meinung so hergestellt worden, dass eine klebrige Substanz, etwa Harz, aufgedruckt und dann mit Blattgold eingerieben wurde, das nun an den klebrigen Stellen haften blieb.

Bonnets beste Arbeiten sind nach Zeichnungen von François Boucher hergestellt. Ausser dem Mädchenkopf von 1767 (Tafel 38) bringt unser Werk eine Flora, die ein Bildnis der Marquise de Pompadour ist (Tafel 37). Beide Stücke sind durchaus gedruckt und ohne spätere Pinselretuschen, vollkommene Nachschöpfungen der reizvollen Originale. Zu den beiden Gegenstücken Le Bain und Le Lever lieferte Nicolas René Jollain die Vorbilder. Es ist ihnen nicht anzusehen, dass Jollain als religiöser Maler besonders geschätzt wurde, dessen Bilder in Pariser Kirchen gern Aufnahme fanden.

10. UND 11. PHELIPPEAUX UND MORET

Jean Baptiste Moret arbeitete als Kupferstecher in Tusch- und Kreidemanier um 1800 in Paris. Einer seiner Stiche ist 1805 datiert. In den beiden wiedergegebenen Blättern nach Augustin de St. Aubin La Jardinière (Tafel 42) und La Savonneuse (Tafel 43) erscheint in den Stecherunterschriften sein Name an zweiter Stelle. In der Bezeichnung der Gärtnerin: A. S. Ph. et Moret sind die ersten Buchstaben vielleicht auf Phelippeaux zu deuten, der einige Male mit Moret zusammen gearbeitet hat. Antoine Phelippeaux (auch Phelypeaux) wurde 1767 in Bordeaux geboren und ist nach 1830 gestorben. Er war ein Schüler von Janinet. Über den Mitarbeiter bei der Wäscherin Julien siehe unter Nr. 12. Die Gärtnerin ist mit mehreren Platten in Kreidemanier, die Wäscherin in Aquatinta- und Punktiermanier hergestellt.

12. JULIEN

Der Kupferstecher Joseph Laurent Julien arbeitete in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Paris. Er ist ein Neffe des Malers Simon Julien de Toulouse, eines Schülers von Carle Vanloo. Das Blatt La Savon-

neuse nach Augustin de St Aubin (Tafel 43) hat Julien in Gemeinschaft mit Moret gearbeitet.

13. GIRARD

Romain Girard wurde 1751 in Paris geboren. Er kam jung nach England und lernte hier die gerade modische Stechart der Punktiermanier kennen, die er dann nach der Rückkehr in die Heimat weiter ausübte. Während des Londoner Aufenthaltes arbeitete er nach Vorlagen von Bartolozzi und Cipriani, später dann nach Lavreince, Greuze und Mallet. Sein Todesjahr ist nicht bekannt, auf Stichen nach Lavreince kommen die Jahreszahlen 1785 und 1788 vor. Das reproduzierte Blatt, in farbiger Punktiermanier von einer Platte gedruckt (englische Art): Je m'occupais en attendant (Tafel 44), ist nach J. B. Mallet, wie der Stich von Copia auf Tafel 50.

14. REGNAULT

Nicolas François Regnault wurde 1746 in Paris geboren. Weitere Daten seines Lebens sind nicht bekannt. Er arbeitete in Punktiermanier und dürfte einer der ersten gewesen sein, die diese Technik in Frankreich ausübten. Wo er die neue Art gelernt hat, ist nicht überliefert, in England scheint er nicht gewesen zu sein. Huber und Rost sagen 1804 von ihm: er hat sich selbst gebildet. Damit soll vielleicht gesagt sein, dass er von englischen Drucken die Technik abgesehen hat. Regnault punktiert sehr zart und fein, die Pünktchen stehen so nahe beieinander, dass sie im Druck flächig wirken. Obwohl die Punktierarbeit eigentlich nur den Farbendruck von einer Platte gestattet, stellt er doch seine Farbendrucke mit mehreren Platten her. Er hat dabei offenbar grosse Schwierigkeiten mit dem richtigen Übereinanderdrucken der Platten gehabt und ebenso mit der Hervorbringung von Farbflächen. Regnault sticht nach Fragonard, Lagrenée, Baudouin, mehrfach auch nach Entwürfen eigener Erfindung. Von den beiden reproduzierten Blättern ist Le Bain (Tafel 45) nach Pierre Antoine Baudouin, Le Lever (Tafel 46) nach eigener Komposition. Die Zeichnung des Baudouin zum Bad ist 1731 datiert, das Bild Regnaults Le Lever war 1778 in Paris ausgestellt.

15. DNARGLE

Dnargle und Denargle sind die Stecherbezeichnungen auf zwei Farbenstichen nach Lavreince. Die Unterschriften sind das Anagramm des Namens Le Grand, und zwar handelt es sich um Augustin Le Grand, den Sohn des Kupferstechers Louis Le Grand. Der Vater ist geschickter und fruchtbarer Radierer von Vignetten (nach Charles Eisen) und Bildnissen, der schon 1751 zu arbeiten anfängt. Augustin Le Grand, derselbe, der in älteren Handbüchern Auguste Claude Simon Le Grand genannt wird, ist 1765 in Paris geboren und nach 1808 gestorben. Er arbeitete in Punktiermanier nach Aubry, Fragonard, Huet, Lavreince in schwarzen und farbigen Drucken. Die auf Tafel 47 abgebildete hübsche Salonszene Jamais d'accord muss vor 1787 entstanden sein, da in diesem Jahr bereits eine Kopie erschienen ist. Das Blatt ist eine Arbeit mehrerer Platten in Radierung und Punktiermanier. Über den Künstler der Vorlage Nicolas Lavreince ist bei Janinet berichtet worden.

16. COPIA*

Über Copia sagt der treffliche alte Nagler in seinem Künstlerlexikon, immer noch die beste und nie versagende Quelle für die kleineren, literarisch nicht behandelten und sonst unauffindbaren Meister: «Copia, ein Kupferstecher zu Paris, ein Künstler unseres Jahrhunderts, er stach nach Prudhon.» Damit ist alles Notwendige gesagt. Wusste Nagler auch nicht einmal den Vornamen, so charakterisieren die drei kurzen Angaben doch gut und sind daher beinahe auskömmlich. Etwas mehr ist heute über den äusseren Verlauf des Lebens und über die Werke des Copia bekannt.

Jacques Louis Copia wurde 1764 in Landau geboren. Er kam in jungen Jahren nach Paris. Wann, aus welchem Anlass und mit welchen Kenntnissen und Fähigkeiten ausgerüstet, ist nicht bekannt. Als seine ersten Arbeiten wurden die Tafeln und der Buchschmuck zur französischen Ausgabe der Kunstgeschichte Winckelmanns erwähnt, ferner die Tafeln zu einem von Jansen, dem Übersetzer Winckelmanns, herausgegebenen Buch: Idées sur le Geste et l'Action Théâtrale (aus dem Deutschen übersetzt 1788). Dann mehrere Bildnisse: Die Königin Marie Antoinette, Madame de Genlis,

---

* Portalis et Béraldi I 579.

Mirabeau, einige galante Stücke. Bestimmend für Copia und Erfolg bringend für seine weitere Tätigkeit war die Verbindung mit Prudhon.

Als Prudhon bei noch währender Revolution und in deren unruhigster Zeit aus Italien zurückkehrte, suchte er irgendwelche Arbeit, die dem Bedürftigen raschen Lohn versprach. Er fand sie in Entwürfen, die er für die Nachbildung im Kupferstich zeichnete. Copia wurde mit der Wiedergabe beauftragt. Das erste Blatt nach Prudhon, das Copia arbeitete, ist La Vengeance de Cérès. Es folgen andere: Le premier baiser de l'Amour, eine Folge von fünf Blättern, L'Amour réduit à la raison. Dann die grossen Revolutionsstücke: La Constitution française fondée sur la Sagesse, sur les bases immuables des droits de l'homme et des devoirs du citoyen. Die pathetische Unterschrift lehrt die Gesinnung kennen, aus der die Darstellung geschaffen wurde. Dem gleichen Kreis gehören an L'Egalité und La Liberté. Wichtiger für beide, den Künstler und den Stecher, sind aber die Kompositionen der bekannteren Art Prudhons aus dem mythologischen und galanten Gebiet. Die Technik, die Copia ausschliesslich benutzt, ist die Punktier- und die Kreidemanier. Sie eignet sich vorzüglich zur Wiedergabe der Zeichnungsart Prudhons mit ihren weichen Formen und gelösten Umrissen. Wegen dieser Qualität haben sich Maler und Stecher wahrscheinlich gefunden. Copia ordnet sich dem Erfinder ganz selbstlos unter, er ist ganz allein Reproduzent und gibt die leise girrende Erotik Prudhons beinahe restlos wieder.

Copia spielt als Farbendrucker keine grosse Rolle. Er hat in einigen Fällen von seinen Platten auch Farbendrucke herausgegeben, natürlich in der sogenannten englischen Art, die Platte verschiedenfarbig eingerieben. Es existieren also von derselben Platte schwarze und farbige Abdrucke. Zur Reproduktion wurde Julie ou le premier baiser (Tafel 48) gewählt, ein galantes Blatt liebenswürdiger Erfindung nach Jean Baptiste Mallet, einem Schüler Prudhons. Copia ist am 21. März 1799 in Paris, erst 35 Jahre alt, gestorben. Für die kurze Lebenszeit hat er ein ansehnliches Werk hinterlassen, das nach dem (wahrscheinlich nicht einmal vollständigen) Verzeichnis von Portalis et Béraldi 123 Nummern umfasst.

17. EYMAR

Über Joseph Eymar ist nichts weiter bekannt, als dass er in Paris am Anfang des 19. Jahrhunderts eine kleine Tätigkeit als Kupferstecher ausübte, die aber nur geringe Spuren hinterlassen hat. Er arbeitet in

Punktiermanier und erweist sich in den seltenen Proben seiner Kunst sehr tüchtig. Das abgebildete Blatt, Tafel 49 (ein Farbendruck der englischen Art von einer Platte), La Dispute de la Rose nach L. Boilly ist Gegenstück und Voraussetzung des folgenden, La Rose prise von Cazenave. Eymar soll 1824 noch gelebt haben.

18. CAZENAVE

Über F. Cazenaves Leben und Lehrgang ist nichts zu ermitteln gewesen. Nach Angabe französischer Lexikographen soll er um 1770 in Paris geboren sein. Wenn ihn aber einer dieser Kompilatoren 1854 als Zeitgenossen bezeichnet, so ist das sicher ein Irrtum, bis so tief ins 19. Jahrhundert hinein kann er nicht gelebt haben. Der geringe Umfang seines hinterlassenen Werkes lässt sogar auf einen sehr viel früheren Tod schliessen. Auf seinen datierten Stichen kommen die Jahreszahlen 1793 bis 1805 vor. Cazenave ist ein sehr geschickter Stecher in der Punktiermanier, seine Blätter kommen schwarz und mehrfarbig gedruckt vor. Im letzten Fall sind es Drucke der englischen Art von nur einer Platte. Mit Bonnefoy, Chaponnier und Tresca ist Cazenave bei der Reproduktion der Gemälde und Zeichnungen des Louis Léopold Boilly (1761—1845) beschäftigt, des besonderen Genremalers der Revolutionszeit. Boilly ist zwar als Porträtmaler sehr viel fruchtbarer gewesen (er soll 5000 Bildnisse gemalt haben), aber kunsthistorische Bedeutung und immer noch wachsende Schätzung hat er nur in den sittenbildlichen Darstellungen aus der Zeit der Revolution und des Direktoriums. Solche Darstellungen aus dem Familien- und Liebesleben der Bürger und Bürgerinnen wurden den erwähnten Stechern zur Reproduktion übergeben. Wir bringen von Cazenave (Tafel 50) La Rose prise, das Gegenstück und die Fortsetzung zu Eymars La Dispute de la Rose.

Register

Die fett gedruckten Ziffern geben die Nummern der Tafeln an

Alix, Pierre Michel **30—32.** 34. 54.
Altdorfer, Albrecht 26.
Baldung Grien, Hans 26.
Bartolozzi, Francesco 20. 32.
Baudouin, Pierre Antoine **45. 46.** 63.
Berger, Daniel 32.
Blackey 1.
Boilly, Louis Léopold **49. 50.** 66.
Bonnefoy, Jacques 32. 66.
Bonnet, Louis Marin **37—41.** 10. 19. 34. 59. 60.
Boucher, François **7. 37. 38.** 12. 34. 48. 59. 60. 62.
Burgkmair, Hans 26.
Byllaert, Jakob 20.
Carpi, Ugo da 27.
Caylus, Graf 29.
Cazenave, F. **50.** 66.
Chapuy, Jean Baptiste **33. 34.** 58.
Charlier, Jacques **8.**
Charpentier, Pierre François 19.
Copia, Jacques Louis **48.** 63. 64.
Cranach, Lukas 26. 27.
Daullé, Jean 10.
Debucourt, Louis Philibert **22—29.** 33. 50.
Demarteau, Gilles **35. 36.** 10. 19. 34. 59.
Descourtis, Charles Melchior **16—21.** 34. 49.
Dnargle s. Le Grand.
Drevet 10.
Dürer, Albrecht 24.
Dutertre, André **15.** 48.
Eymar, Joseph **49.** 65. 66.
Ficquet, Etienne 10.
Fragonard, Honoré **10. 11.** 47.
François, Jean Charles 10. 19. 59.
Garnerey, François **31. 32.** 57.
Garnison, E. 55.
Gautier Dagoty, Arnauld Eloi 33.
Gautier Dagoty, Edouard **3.** 33. 35. 45.
Gautier Dagoty, Jacques Fabien 33. 34.
Girard, Romain **44.** 32. 63.
Goltz, Hubert 29.
Goltzius, Hendrik 28. 29.
Grateloup, Jean Baptiste 10.
Gregoriis, Johannes und Gregorius de 25. 27.
Gros, Baron Antoine Jean **30.** 57.
Huet, Jean Baptiste **35.** 59.
Jackson, John Baptist 28.
Janinet, François **4—15.** 33. 46. 56. 62.
Jegher, Christoph 28.
John, F. 32.
Jollain, Nicolas René **39. 40.** 62.
Julien, Joseph Laurent **43.** 62.
Lancret, Nicolas 12.
Larmessin, Nicolas de 10.
Lasinio, Carlo 35.
Lastman, Pieter 30.
Lavreince, Nicolas **4—6. 33. 34. 47.** 47. 58. 64.
Le Blon, Jakob Christoffel **1. 2.** 13. 32. 38.
Le Grand, Augustin **47.** 64.
Lemoine, Jacques Antoine **14.**
Le Prince, Jean Baptiste **41.** 10. 17. 60.
Lespinay 57.
Le Sueur, Nicolas 29.
Lievens, Jan 28.
Mallet, Jean Baptiste **44. 48.** 63. 65.
Mignard, Antoine **12.** 47.
Moret, Jean Baptiste **42. 43.** 34. 62.

Negker, Jost de 26. 27.
Ostade, Adriaen van 47.
Papillon, Jean Michel 10.
Pater, Jean Baptiste 12.
Pellegrini, Giovanni Antonio **9.** 48.
Phelippeaux, Antoine **42.** 62.
Pichler, Joh. Peter 32.
Ploos van Amstel 47.
Prudhon, Pierre Paul 64. 65.
Ratdolt, Erhard 25. 27.
Regnault, Nicolas François **45. 46.** 32. 63.
Ridé 34.
Rubens, Peter Paul 11. 31.
Saint-Aubin, Augustin de **42. 43.** 62. 63.
Schall, Frédéric **20.** 49.
Schenk, Peter 31.
Seghers, Hercules 9. 30. 31.
Sergent 34.
Siegen, Ludwig von 13. 16.
Sintzenich, Heinrich 32.
Stimmer, Tobias 27.
Taunay, Nicolas Antoine **16—19.** 49.
Torelli, Stefano 21.
Unzelmann, Friedrich Ludwig 28.
Vernet, Carle 53.
Vigée-Lebrun, Elisabeth 55.
Watteau, Antoine 9. 11. 12.
Wechtlin, Hans 26.
Wolf, F. J. 32.
Wyngaerden, Frans van den 31.

Verzeichnis der Tafeln

1. *Le Blon, Jakob Christoffel.* Ludwig XV., König von Frankreich. Nach Blackey
2. „ Georg I., König von England
3. *Gautier Dagoty, Edouard.* Madame Du Barry
4. *Janinet, François.* L'Indiscrétion. Nach Nicolas Lavreince
5. „ L'Aveu difficile. Nach Nicolas Lavreince
6. „ La Comparaison. Nach Nicolas Lavreince
7. „ La Toilette de Vénus. Nach François Boucher
8. „ Vénus en Réflexion. Nach Jacques Charlier
9. „ Les trois Grâces. Nach Giovanni Antonio Pellegrini
10. „ L'Amour. Nach Honoré Fragonard
11. „ La Folie. Nach Honoré Fragonard
12. „ Ninon de Lenclos. Nach Pierre Mignard
13. „ Marie Antoinette, Königin von Frankreich.
14. „ Mademoiselle Du T. Nach Jacques Antoine Lemoine
15. „ Madame Dugazon. Nach André Dutertre
16. *Descourtis, Charles Melchior.* La Foire de Village. Nach Nicolas Antoine Taunay
17. *Descourtis, Charles Melchior.* La Noce au Village. Nach Nicolas Antoine Taunay
18. „ Le Tambourin. Nach Nicolas Antoine Taunay
19. „ La Rixe. Nach Nicolas Antoine Taunay
20. „ L'Amant surpris. Nach Frédéric Schall
21. „ Prinzessin Friederike Sophie Wilhelmine von Preußen, Gemahlin des Erbstatthalters Wilhelm von Oranien. Nach Stefano Torelli
22. *Debucourt, Louis Philibert.* Le Menuet de la Mariée
23. „ La Noce au Château
24. „ Le Compliment ou la Matinée du Jour de l'An
25. „ Les Bouquets ou la Fête de la Grandmaman
26. „ Les deux Baisers
27. „ L'Escalade ou les Adieux du Matin
28. „ Monseigneur le Duc d'Orléans
29. „ Almanach national
30. *Alix, Pierre Michel.* Le Général Berthier. Nach Baron Antoine Jean Gros
31. „ Voltaire. Nach Jean François Garnerey
32. „ Madame Saint-Aubin. Nach Jean François Garnerey

33. Chapuy, Jean Baptiste. Les trois Sœurs au Parc de Saint-Cloud. Nach Nicolas Lavreince

34. „ Les Grâces parisiennes au Bois de Vincennes. Nach Nicolas Lavreince

35. Demarteau, Gilles. Madame Huet. Nach Jean Baptiste Huet

36. „ Hirtenszene

37. Bonnet, Louis Marin. La Marquise de Pompadour. Nach François Boucher

38. „ Mädchenkopf. Nach François Boucher

39. „ La Toilette. Nach Nicolas René Jollain

40. „ Le Bain. Nach Nicolas René Jollain

41. „ Femme de Chambre russe. Nach Jean Baptiste Le Prince

42. Phelippeaux, Antoine, und Moret, Jean Baptiste. La Jardinière. Nach Augustin de Saint-Aubin

43. Julien, Joseph Laurent, und Moret, Jean Baptiste. La Savonneuse. Nach Augustin de Saint-Aubin

44. Girard, Romain. Je m'occupais en attendant. Nach Jean Baptiste Mallet

45. Regnault, Nicolas François. Le Bain. Nach Pierre Antoine Baudouin

46. „ Le Lever. Nach Pierre Antoine Baudouin

47. Duargle (Augustin Le Grand). Jamais d'Accord. Nach Nicolaus Lavreince

48. Copia, Jacques Louis. Julie ou le premier Baiser. Nach Jean Baptiste Mallet

49. Eymar, J. La Dispute de la Rose. Nach Louis Léopold Boilly

50. Cazenave, F. La Rose prise. Nach Louis Léopold Boilly

Tafel 1

Jakob Christoffel Le Blon

Nach Blackey

„Ludwig XV., König von Frankreich"

Singer Nr. 40







Tafel 2

Jakob Christoffel Le Blon

„Georg I., König von England"

Singer Nr. 37







Tafel 3

Edouard Gautier Dagoty

„Madame Du Barry"







Tafel 4

François Janinet

Nach Nicolas Lavreince

„L' Indiscrétion"

(Der entwendete Brief)

Portalis et Béraldi Nr. 41

Bocher, Catalogue Lavreince Nr. 30







Tafel 5

François Janinet

Nach Nicolas Lavreince

„L'Aveu difficile"

(Das schwere Geständnis)

1787

Portalis et Béraldi Nr. 39

Bocher, Catalogue Lavreince Nr. 8





Tafel 6

François Janinet
Nach Nicolas Lavreince

„La Comparaison"
(Die Vergleichung)
1786

Portalis et Béraldi Nr. 40
Bocher, Catalogue Lavreince Nr. 12







Tafel 7

François Janinet

Nach François Boucher

„La Toilette de Vénus"

(Die Toilette der Venus)

1783

Portalis et Béraldi Nr. 3







Tafel 8

François Janinet
Nach Jacques Charlier

„Vénus en Réflexion"
(Die nachdenkliche Venus)
Portalis et Béraldi Nr. 14







Tafel 9

François Janinet

Nach Giovanni Antonio Pellegrini

„Les trois Grâces"

(Die drei Grazien)

Portalis et Béraldi Nr. 60







Tafel 10

François Janinet

Nach Honoré Fragonard

„L'Amour"

(Der Liebesgott)

Portalis et Béraldi Nr. 25







Tafel 11

François Janinet

Nach Honoré Fragonard

„La Folie"

(Die Narrheit)

Portalis et Béraldi Nr. 26





Tafel 12

François Janinet

Nach Pierre Mignard

„Ninon de Lenclos"







Tafel 13

François Janinet

„Marie Antoinette, Königin von Frankreich"

Portalis et Béraldi Nr. 132







Tafel 14

François Janinet

Nach Jacques Antoine Lemoine

„Mademoiselle Du T . . .“

Portalis et Béraldi Nr. 124







Tafel 15
François Janinet
Nach André Dutertre
„Madame Dugazon"
(Die Schauspielerin Dugazon als Nina in „La Folle par Amour")
Portalis et Béraldi Nr. 123







Tafel 16

Charles Melchior Descourtis

Nach Nicolas Antoine Taunay

„La Foire de Village"

(Die Dorfkirmes)







Tafel 17

Charles Melchior Descourtis

Nach Nicolas Antoine Taunay

„La Noce au Village"

(Die Hochzeit im Dorf)







Tafel 18

Charles Melchior Descourtis

Nach Nicolas Antoine Taunay

„Le Tambourin"

(Der Trommler)







Tafel 19

Charles Melchior Descourtis

Nach Nicolas Antoine Taunay

„La Rixe"

(Der Streit)







Tafel 20

Charles Melchior Descourtis

Nach Frédéric Schall

„L'Amant surpris"

(Die Überraschung des Geliebten)





Tafel 21

Charles Melchior Descourtis

Nach Stefano Torelli

„Prinzessin Friederike Sophie Wilhelmine von Preußen,
Gemahlin des Erbstatthalters Wilhelm von Oranien"







Tafel 22

Louis Philibert Debucourt

„Le Menuet de la Mariée"

(Der Tanz der Braut)

1786

Fenaille Nr. 8







Tafel 23

Louis Philibert Debucourt

„La Noce au Château"

(Die Hochzeit im Schloß)

1789

Fenaille Nr. 21





Tafel 24

Louis Philibert Debucourt

„Le Compliment ou la Matinée du Jour de l'An"

(Die Neujahrsgratulation)

1787

Fenaille Nr. 15







Tafel 25

Louis Philibert Debucourt

„Les Bouquets ou la Fête de la Grand=Maman"

(Der Geburtstag der Großmutter)

1788

Fenaille Nr. 16





Tafel 26

Louis Philibert Debucourt

„Les deux Baisers"

(Die verschiedenen Küsse)

1786

Fenaille Nr. 7







Tafel 27

Louis Philibert Debucourt

„L' Escalade ou les Adieux du Matin"

(Das Entweichen am Morgen)

1787

Fenaille Nr. 13







Tafel 28

Louis Philibert Debucourt

„Monseigneur le Duc d'Orléans"

(Philipp Herzog von Orléans)

1789

Fenaille Nr. 20





La Bienfaisance, *sous la figure de* Minerve, *tend une main secourable à l'*Indigence, *et la couvre d'une Egide aux Armes d'*Orléans : *près d'elle des enfans répandent l'abondance et la consolation: plus loin le* Génie *du Patriotisme médite des projets pour le bonheur et la félicité publique.*



Tafel 29

Louis Philibert Debucourt

„Almanach national"

(Kalenderumrahmung)

1791

Fenaille Nr. 26







Tafel 30

Pierre Michel Alix

Nach Baron Antoine Jean Gros

„Le Général Berthier"

(General Berthier)

Meyer K.-S. Nr. 67




LE GENERAL BERTHIER

Tafel 31

Pierre Michel Alix

Nach Jean François Garnerey

„Voltaire"

Meyer K. – L. Nr. 66




F. M. AROUET DE VOLTAIRE.



Tafel 32

Pierre Michel Alix

Nach Jean François Garnerey

„Madame Saint-Aubin"

(Die Sängerin Saint-Aubin)

Portalis et Béraldi Nr. 35




SAINT-AUBIN.
du Théatre de l'Opera Comique.
Scene IV d'Ambroise



Tafel 33

Jean Baptiste Chapuy

Nach Nicolas Lavreince

„Les trois Sœurs au Parc de Saint=Cloud"

(Die drei Schwestern im Park von St. Cloud)

Bocher, Catalogue Lavreince Nr. 11





Tafel 34

Jean Baptiste Chapuy

Nach Nicolas Lavreince

„Les Grâces parisiennes au Bois de Vincennes"

(Die Pariser Grazien im Park von Vincennes)

Bocher, Catalogue Lavreince Nr. 50







Tafel 35

Gilles Demarteau

Nach Jean Baptiste Huet

„Madame Huet"

(Die Gemahlin des Malers J. B. Huet)





DEDIÉ A
Mᴱ HUET
Dessiné par J.B. Huet Peintre du Roi
Par son très humble et très obéissant Serviteur Demarteau.



Tafel 36

Gilles Demarteau

„Hirtenszene"







Tafel 37

Louis Marin Bonnet

Nach François Boucher

„La Marquise de Pompadour"







Tafel 38

Louis Marin Bonnet

Nach François Boucher

„Mädchenkopf"







Tafel 39

Louis Marin Bonnet

Nach Nicolas René Jollain

„La Toilette"

(Dame und Zofe)







Tafel 40

Louis Marin Bonnet

Nach Nicolas René Jollain

„Le Bain"

(Das Bad)







Tafel 41

Louis Marin Bonnet

Nach Jean Baptiste Le Prince

„Femme de Chambre russe"

(Russische Zose)







Tafel 42

Antoine Phelippeaux und Jean Baptiste Moret

Nach Augustin de Saint-Aubin

„La Jardinière"

(Die Gärtnerin)

Bocher, Catalogue Saint-Aubin Nr. 416







Tafel 43

Joseph Laurent Julien und Jean Baptiste Moret

Nach Augustin de Saint=Aubin

„La Savonneuse"

(Die Wäscherin)

Bocher, Catalogue Saint=Aubin Nr. 417







Tafel 44

Romain Girard

Nach Jean Baptiste Mallet

„Je m'occupais en attendant"

(Dame am Stickrahmen)







Tafel 45

Nicolas François Regnault

Nach Pierre Antoine Baudouin

„Le Bain"

(Das Bad)

Bocher, Catalogue Baudouin Nr. 10







Tafel 46

Nicolas François Regnault

„Le Lever"

(Beim Ankleiden)

Bocher, Catalogue Baudouin S. 12







Tafel 47

Dnargle

(Augustin Le Grand)

Nach Nicolas Lavreince

„Jamais d'Accord"

(Immer uneinig)







Tafel 48

Jacques Louis Copia

Nach Jean Baptiste Mallet

„Julie ou le premier Baiser"

(Julie oder der erste Kuß)







Tafel 49

J. Eymar

Nach Louis Léopold Boilly

„La Dispute de la Rose"

(Der Streit um die Rose)







Tafel 50

F. Cazenave

Nach Louis Léopold Boilly

„La Rose prise"

(Die eroberte Rose)

















